BIBLIOTECA ARTIGAS

COLECCIÓN de CLÁSICOS URUGUAYOS

VOLUMEN 208

IDEA VILARIÑO

DE LA POESÍA Y LOS POETAS

MONTEVIDEO
2018



COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

DR. WILFREDO PENCO
Director Honorario

Vol. 208

IDEA VILARIÑO
DE LA POESÍA Y LOS POETAS

Cuidado de la edición:
ANA INÉS LARRE BORGES y ROSANNA PEVERONI

IDEA VILARIÑO

DE LA POESÍA Y LOS POETAS

Recopilación y prólogo de
ANA INÉS LARRE BORGES

Montevideo
2018

Marcha se produjo en 1974— y prohibió autores y artistas. Muchos intelectuales marcharon al exilio; Idea eligió quedarse. Alejada de la docencia, pasó largas temporadas en su casa de la playa en el balneario Las Toscas y vivió el «insilio» junto a un joven profesor de Filosofía que había sido su alumno, Jorge Liberati, con quien se casó. Trabajó en traducciones de Shakespeare para editoriales argentinas y preparó manuales de literatura en una colección que dirigía Liberati: *Los salmos* (1974), *Literatura bíblica* (1976), *Rubén Darío* (1979). Escribió el prólogo para el volumen sobre Julio Herrera y Reissig de la colección Ayacucho que Ángel Rama dirigía en Venezuela. Trabajó intensamente en sus ritmos. En 1980 publicó *No*, donde reunió poemas muy breves de distintas épocas.

Restaurada la democracia en 1985, Idea se integró a la redacción del semanario *Brecha*, fundado por periodistas de la antigua *Marcha*, y regresó a la docencia en el Departamento de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Empezó un período de viajes y reconocimientos. En 1988 se le otorgó el Gran Premio José Enrique Rodó por el conjunto de su obra. Viajó invitada a Francia, Chile, Suecia, Cuba, España, Argentina, Perú. Recibió la medalla Haydée Santamaría de Cuba (1994) y la medalla Gabriela Mistral de Chile (1996). En 1997 se estrenó *Idea*, un video de Mario Jacob. Obtuvo el Morosoli de Oro de la Fundación Lolita Rubial (2005) y el premio a la trayectoria intelectual de la Cámara del Libro en Uruguay (2006). La consagración se reflejó también en su bibliografía: en 1994 se había publicado *Poesía 1945-1990*, que recuperaba poemas anteriores a su primer libro y fue antecedente de su *Poesía completa* editada en 2002, bajo su supervisión. En 2004 publicó *Última antología* y en diciembre de 2007 se publicó con su colaboración el libro álbum *Idea: la vida escrita*, en el que por primera vez dio a conocer fragmentos de su diario íntimo.

Al morir, en abril de 2009, Idea Vilariño, que a pesar de estas muchas distinciones no tuvo ninguno de los grandes premios de la lengua que sin duda merecía, ya era considerada una de las mayores voces de la poesía hispanoamericana. Fue velada en la Universidad de la República. Póstumamente su obra en prosa creció con la edición de su *Diario de juventud* (2013), *La masa sonora del poema* (2016), y con este libro que reúne lo que pensó y escribió *De la poesía y los poetas*.

DE LA POESÍA Y LOS POETAS

PRÓLOGO

Idea de la poesía

«La poesía es para mí una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás de mi vida son accidentes. Pude ser profesora o no. Sola o no. Música o no. Traductora de Shakespeare o no. Estudiosa de la prosodia o no. Todas las cosas que amé y que realicé en la medida que pude. La poesía no fue accidental. Mi poesía soy yo». Así respondía, al final de su vida, Idea Vilariño a una pregunta de Elena Poniatowska.[1] La poesía como destino fue en su caso una certeza temprana que ella reconoció siempre como un legado de su padre.

Leandro Vilariño (1892-1944) fue un hombre culto, autodidacta, un poeta inédito y un anarquista que dio a sus cinco hijos la originalidad de sus nombres —Alma, Idea, Azul, Poema, Numen— y alentó sus inclinaciones artísticas. Idea recordó muchas veces que crecieron escuchándolo recitar sus poemas y los de sus poetas predilectos en las sobremesas familiares. «Le pedíamos que dijese nuestros favoritos. Julio Herrera: "Junio, el rey más blanco, blanco néctar bebe / bebe blanca nieve; nieve blanca harina…". ¡Almafuerte! Darío: "El olímpico cisne de nieve…", "Margarita, está linda la mar…". A los diez años ya me sabía de memoria el larguísimo *Los*

1 Elena Poniatowska, «La suplicante», en *Idea. La vida escrita*, edición de Ana Inés Larre Borges. Montevideo, Academia Nacional de Letras, Cal y Canto, p. 131.

motivos del lobo».[2] A los veinte, ilustró con acuarelas y encuadernó amorosamente una antología de Julio Herrera y Reissig que aún guarda su dedicatoria: «A papá que me enseñó a querer a Reissig - 8/3/1941». Tenía veinticuatro cuando murió su padre, el 4 de diciembre de 1944, unos meses antes de que ella publicase *La suplicante,* su primer libro. En 1953 reunió una selección de sus poemas en *Poesía 1915-1925*, el único título de Leandro Vilariño.[3] A su memoria escribió un poema breve y casi secreto, «a L.V.», pero lo ubicó en su *Poesía completa* junto a los que dedicó a Darío y Baudelaire.

Ahí estabas
estás
estarás siempre
mirando qué
inmóvil
distraído.
Siempre.
Mientras yo esté.

Es un poema que tiene el laconismo de sus últimos versos, escritos bajo el lema de aquel memorable «nombrar alcanza».[4] No explica al padre ni lo dice, solo nos hace testigos de un secreto entre los dos que, desde su reticencia, proclama la intimidad de un amor filial, su paradoja de ser un sentimiento absoluto y saberse fugaz. Al

2 «El amor y la muerte, esas certezas», entrevista de Mario Benedetti, *Marcha*, 29 de octubre de 1971. Reproducido en *La vida escrita*, pp. 60-67.
3 Leandro Vilariño, *Poesía 1915-1925*. Edición numerada impresa en Rosgal, la misma imprenta de la revista *Número*; bajo ese sello salieron *Por aire sucio* (1950) y *Nocturnos* (1955).
4 «Inútil decir más / nombrar alcanza» es el último, brevísimo, poema de *No* y el que Idea decidió que fuese el que cierra su *Poesía completa*.

escribirlo, por obra de la poesía que los une y que Idea no nombra, Leandro, el padre y el poeta, queda a salvo del olvido.

En el momento de presentar este libro que reúne lo que Idea Vilariño escribió sobre la poesía y los poetas, la evocación del padre era necesaria; Leandro no solo transmitió a su hija el amor por la poesía, sino una idea de lo que la poesía es y debe ser: «Mi padre era un buen poeta y gran conocedor de formas y de ritmos. Y tal vez el mejor lector de poemas que conocí: hacía oír también el sonido, los acentos. Ambas condiciones fueron una buena escuela desde temprano». Recordaba con admiración que su padre fuera capaz de reconocer un soneto sin necesidad de ver la disposición espacial de los versos en la página, su aptitud para identificar las diversas formas poéticas por la música del verso. Esos principios fundaron en la hija una teoría perdurable, que desarrolló mediante el estudio y la investigación. Tuvo clara conciencia de que la poesía es artificio, y eso la impulsó a conquistar un conocimiento teórico y técnico que comparece en cada uno de los textos que componen este libro hecho de piezas dispares y de varia extensión —desde la ambición del ensayo a la concisa ficha— en las que Vilariño esgrime un saber seguro y riguroso y es implacable en sus juicios, pero tiene la ductilidad y hospitalidad para celebrar, en autores imprevistos, en poéticas que no comparte, y aun en medio del fragor de la polémica, el hallazgo feliz en que el *canto* se produce.

«Quise saber qué pasaba con los versos. Perdí mucho tiempo leyendo acerca de sáficos y anapésticos, de rimas femeninas y masculinas. Luego di con [Pius] Servien y su método y, aunque él mismo no lo había desarrollado, fue lo que yo estaba buscando. Permite un estudio de los

ritmos casi infinito y para mí apasionante. Es lo que sé hacer mejor», rememoraba en 2004. El *Diario* que llevó permite datar esa búsqueda. En la entrada del 25 de mayo de 1947 —sus 26 años— anota: «Pius Servien: *Les Rythmes comme introduction physique a l'esthétique*». Va a continuar leyéndolo y a adoptar su método. Nunca abandonó el estudio de lo que familiarmente llamaba «mis ritmos» y, aunque no alcanzó a escribir el compendio de quinientas páginas que una vez proyectó, publicó periódicamente sus trabajos y reunió, ya definitivamente a principios de los años noventa, sus estudios en un libro, *La masa sonora del poema*, que no logró publicar en vida.[5]

En 1947, un mes después de que anota en su *Diario* su encuentro con la teoría de Servien, publica su primer artículo de crítica literaria sobre un poeta que va a estar entre sus entusiasmos duraderos; «Los Nocturnos de Parra del Riego» salió en el primer número de *Clinamen*,[6] una revista juvenil de su generación en la que Idea participó activamente. Otras reseñas del período —sobre Brémond, Cressot, Pfeiffer— testimonian su búsqueda teórica. En 1951, la aplicación del método Servien se materializa en «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado»,[7] que inaugura el trabajo sobre los ritmos que la ocupará

5 Se publicó póstumamente: *La masa sonora del poema*, con edición y prólogo de Ignacio Bajter. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2016.
6 No incluido en este volumen que, en su lugar, recoge la conferencia que Vilariño pronunció sobre el peruano en Lima en 1991. «Los nocturnos de Parra del Riego», que se publicó en *Clinamen*, año I, n.º 1, 1947, puede consultarse en línea en el sitio *Anáforas. Publicaciones periódicas-revistas*: http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/57 (Consulta: 2.6.2018).
7 Se publicó en *Número*, año 3, n.º 15-16-17, julio-diciembre 1951, pp. 348-355. Machado es uno de los tres poetas estudiados en *La masa sonora del poema*, ob. cit., 2016.

hasta el fin de su vida y siempre reivindicó como su aporte intelectual más serio y valioso. En 1952, un comprensivo artículo sobre Servien y la «ciencia de la poesía» prueba que ha asimilado bien sus ideas y ha sabido trasladarlas al verso español.

Ese arduo ejercicio no estuvo disociado de la crítica literaria en un sentido más clásico y general. Todas sus lecturas están impregnadas de aquel cientificismo, aunque atienden además a otros factores: los motivos, las actitudes, influencias, temperamentos, modas, tradiciones, recepción, etcétera. Idea escribe desde la intuición del artista y la perspectiva del poeta y, como señala Gwen Kirkpatrick a propósito de sus ensayos sobre Herrera y Reissig, «exhibe el saber de una ejecutante» y su crítica «no deja de ser una conversación entre pares».[8] Idea encarnó en ese sentido la figura del «crítico practicante», una categoría alertada por T. S. Eliot que se puso en circulación en los años de emergencia intelectual de su generación, aunque su coincidencia con los postulados teóricos de Eliot va mucho más allá de esa etiqueta. El título elegido para este volumen de Clásicos Uruguayos describe con sencilla exactitud su contenido, pero no evita evocar esa afinidad. Un libro fundamental de ensayos de Eliot llevó el título de *On poetry and poets*.[9]

8 Gwen Kirkpatrick: «El oído absoluto: el arte nunca es sencillo», *Revista de la Biblioteca Nacional – Idea*, Montevideo, año VI, n.º 9, 2014, pp. 209-221.
9 T.S. Eliot: *On poetry and poets* (Faber and Faber, Londres, 1957) reúne conferencias dictadas en la década del cuarenta. Tuvo pronta traducción al español, *Sobre la poesía y los poetas*, traducido por María Raquel Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959. Las citas corresponden a esta edición. Muchos de los textos —«Función social de la poesía», «La música de la poesía», «¿Qué es un clásico?», «Poesía y drama»— tuvieron difusión previa a la edición en libro.

Thomas Stearns Eliot ganó el premio Nobel de Literatura en 1948, lo que incrementó su difusión y multiplicó una influencia que ya era considerable en el Río de la Plata a través de las madrugadoras advertencias de Borges y del trabajo difusor de *Sur*. La incidencia del Eliot ensayista fue grande entre los principales escritores hispanoamericanos. Borges y Octavio Paz son claros ejemplos de su ascendiente.[10] En Uruguay, las páginas de *Marcha* guardan las huellas de una influencia que dividió aguas en la emergente generación del 45. En 1948, año en que le dan el Nobel, su presencia es constante y sus cultores pasionales. Si, con motivo del premio, se le dedica una amplia cobertura (sobre su poesía, Rodríguez Monegal, acompañado de la traducción de «Los hombres huecos» por Carlos Real de Azúa y Einar Barfod; sobre su trayectoria intelectual, Carlos Ramela),[11] Eliot era, desde tiempo atrás, un autor frecuentado. Fue precisamente Ramela quien llevó adelante una campaña eliotiana en el semanario. A comienzos de ese año había publicado un contundente artículo sobre los ensayos de *Los poetas metafísicos* editados por Emecé en 1944, y en la introducción denunciaba «el extraño silencio crítico que disimuló en nuestro país la publicación de los ensayos».[12] La carta de un lector que firma «Juan Cristóbal» obligaría al propio Ramela

10 Rosario Peyrou relevó la influencia de Eliot en estos y otros escritores en: «Eliot como crítico: La modestia del gato», *El País Cultural*, n.º 164, Montevideo, 23 de diciembre de 1992. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/eliot/como_critico.htm (Consulta: 20.6.2018).

11 «La poesía de T. S. Eliot» por Emir Rodríguez Monegal; «Significado de T. S. Eliot» por Carlos Ramela y la citada traducción de «Los hombres huecos», *Marcha*, año X, n.º 454, 12 de noviembre de 1948, pp. 14, 15 y 16.

12 Carlos Ramela, «Los ensayos de T. S. Eliot», *Marcha*, año X, n.º 420, 12 de marzo de 1948, pp. 14-15.

a ser menos oblicuo en su defensa de Eliot. La polémica pasaba en cierta medida por lo ideológico en el escenario mayor de la Guerra Fría. Ramela se hizo eco de un «Ataque comunista a Eliot y Dos Passos» en el Congreso Mundial de Intelectuales para la Paz celebrado ese año. La adscripción ideológica comparecía también en las muchas notas que se dedicaban a Pablo Neruda quien afiliado al Partido Comunista chileno desde 1945, había asumido una militancia que lo llevó al exilio y lo convirtió en figura polémica a nivel continental. De algún modo, los dos grandes poetas encarnaron arquetipos en los que se reconocían y disputaban los dos emblemáticos grupos del 45 —los lúcidos y los entrañavivistas—, aunque en las páginas de *Marcha* ambos fueron celebrados y defendidos de manera ecuánime.[13] Las pasiones encontradas acerca de estos poetas, así como la agitada polémica sobre las generaciones, que poco interesó a Vilariño, y la discusión, tan americana, que enfrentaba cosmopolitismo y nacionalismo (asociada también ya con Borges), son de esos años.[14]

13 Lo de la «defensa» tiene en ambos casos que ver con «ataques» ideológicos y estéticos. Sirva de ejemplo que en la misma página en que sale el artículo de Ramela sobre «Los ensayos de T. S. Eliot» hay un recuadro, que firma C.M.A., que responde a las acusaciones a Neruda por su hermetismo (entre otros poemas se menciona la segunda estrofa de la «Oda a Federico García Lorca») aparecidas bajo el seudónimo de Plinio en la prensa uruguaya.

14 Las polémicas en torno a la generación, incluidas las cartas de lector de *Marcha*, pueden leerse cronológicamente ordenadas en «Polémica sobre la nueva generación literaria en Uruguay (1947-1948)», *Revistas culturales del Río de la Plata*, Pablo Rocca editor, CSIC-EBO, Montevideo, 2009, pp. 129-171. En 1957, una discusión radial entre Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Carlos Real de Azúa, que se hará célebre, vuelve sobre estas polarizaciones: «Evasión y arraigo en Borges y Neruda» se publicó en la *Revista Nacional* de la que se hizo una separata, Montevideo, octubre-diciembre 1959.

En el primer número de la revista *Número*,[15] en marzo de 1949, se publicó la traducción de *Crimen en la catedral* que Vilariño y Rodríguez Monegal habían hecho para la puesta de Teatro del Pueblo con dirección de Manuel Domínguez Santamaría.[16] Idea conocía la poesía de Eliot desde al menos 1945, cuando registra en su *Diario* la lectura de «Miércoles de ceniza»; dos años más tarde cita y reflexiona a partir de un verso del poema «East Cooker», de *Four quartets*: «Poetry does not matter. Eliot. Es tan loco así. No me interesa vivir, y vivo. Ya no me importa fundamentalmente la poesía y es lo único que domino, y sé hacer y puedo hacer. Lo demás tampoco» (*Diario*, junio de 1947).

En cambio, no he encontrado registro de su lectura de los ensayos de Eliot, aunque su huella es evidente. Podría afirmarse incluso que el eje de su ejercicio crítico y su coherencia está en su afán por dar respuesta a las mismas dos preguntas que Eliot propuso en 1932 en la primera de sus conferencias de Harvard: ¿Qué es la poesía? y ¿Es

15 Fundada por Idea junto con Emir Rodríguez Monegal y Manuel Claps, *Número* fue una revista atenta y afín a *Sur* y tuvo un parecido perfil cosmopolita. Nació de la escisión y cierre de *Clinamen* y ayudó a delinear la identidad de los distintos grupos de la generación del 45. Idea fue crítica activa, especialmente durante la primera época (1949 a 1955), durante la que, con algunas concesiones a Sarandy Cabrera, monopolizó la crítica de poesía con la publicación frecuente de sus poemas y de reseñas y artículos de análisis y teoría.

16 Julia Ortiz estudia la traducción de *Murder in the Cathedral* de Vilariño y Rodríguez Monegal en una investigación minuciosa y profunda de la recepción de Eliot en el ámbito rioplatense: «Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot», *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Pablo Rocca editor, Montevideo, CSIC, 2012, pp. 85-108.

este un buen poema?[17] El rechazo de Idea al verso libre, una verdadera cruzada contra lo que llamó «la plaga» del versolibrismo, tiene también una filiación en el Eliot temprano de «Reflections on *vers libre*» (1917), que el crítico retoma y amplifica en «The music of poetry», una conferencia de 1942.[18] Afirma en el primero que lo que se llama verso libre «no existe», que no es siquiera una «escuela» ni un grupo de teorías, ni ha sido tampoco pretexto para una discusión; en cambio declara que *vers libre* «is a battle cry of freedom, and there is no freedom in art». Un grito de batalla, entonces, clamando por una libertad que es imposible porque no hay libertad en el arte. Catorce años más tarde se reafirma en que «el verso nunca es libre». Idea hará suyas estas formulaciones hasta hacer de ellas su lema, su doxa.

Vale detenerse en esa resistencia compartida al verso libre que, todo indica, fue una batalla perdida, una derrota en la que la poesía, o una forma de concebir la poesía que hizo a la centralidad indiscutida del género hasta la segunda mitad del siglo XX, mutó o abdicó de su poder. Alcanza leer hoy esos ensayos para sentir esa pérdida o por lo menos medir el desplazamiento ocurrido. En su conferencia de 1942, Eliot ampliaba sus argumentos:

> [...] ningún verso es libre para quien quiere hacer una obra grande. Nadie mejor que yo sabe que bajo el nombre de verso libre se ha escrito muchísima prosa mala; aunque me es indiferente que haya sido mala prosa o mal

17 T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica* [1933]. Prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 30.

18 «La música de la poesía», en traducción temprana del libro que integra *Sobre la poesía y los poetas*, traducción de María Raquel Bengolea, Colección Grandes Ensayistas, Buenos Aires, Sur, 1957 pp. 19-33.

> verso, o mal verso en uno u otro estilo. Pero solo un mal poeta puede aclamar el verso libre como una liberación de la forma. («La poesía de la música», *De la poesía y los poetas*: 31-32)

Idea se refirió en términos parecidos a lo que consideró las falsas libertades del verso libre. Su condena más drástica está quizá en *Conocimiento de Darío*, un libro de madurez, publicado en 1988, en el que por momentos recobra el estilo desafiante de su juventud para decretar acremente que «la plaga se desata hacia 1920». Luego explicitaría:

> Digo que el versolibrismo fue una plaga porque, con el pretexto del «verso libre», gentes que no fueron poetas escribieron kilómetros de prosa cortada que, entre otros empobrecimientos, contribuyó a la pérdida del lector de poesía.[19]

Quisiera retener dos cosas que Idea suma en su madurez al tema del versolibrismo: la fecha, 1920, que historiza el proceso, y una consecuencia que la perspectiva histórica le permite constatar: la pérdida de los lectores.

La resistencia al versolibrismo no es el único rastro que de las ideas de Eliot podemos encontrar en la poética de Vilariño. La teoría de que un poema puede surgir no de una idea, sino de una cadencia, de un ritmo, está también en Eliot. En las conclusiones de *La masa sonora*... Vilariño le reconoce a Eliot la formulación más

19 Entrevista de Jorge Albistur, quien en 1994 la interroga sobre lo expresado en *Conocimiento de Darío*. Se publicó por primera vez, con el título «Entre la pasión y el escepticismo: Partida en dos», en *Idea. La vida escrita* (2007), pp. 20-35.

extrema de esa tesis que otros compartieron: «I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realise itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and this rhythm may bring to birth the idea and the image».[20]

Y están además las coincidencias más generales en cuanto al rigor de la crítica, y está el ejercicio de la traducción del teatro en verso que aprendió en Eliot y continuó y resolvió con maestría en tantas piezas de Shakespeare y de los clásicos; pero, a pesar de todo esto, sería inexacto ver a Idea Vilariño como una discípula aplicada del crítico inglés. Más justo es constatar una situación que actuó sobre las artes en general y que prendió en distintos países y contextos donde se operó una revisión y se vivió un fermental momento de activación del arte y de la crítica. La reivindicación del arte a partir de una revuelta de la forma, el reclamo del rigor de la ciencia para las artes o la vuelta a la obra y el rechazo del biografismo y la sociología fueron las banderas que en muchos sitios se levantaron al unísono.

Contemporáneos de Eliot, los formalistas rusos (Viktor Shklovski publicó su manifiesto «El arte como artificio» en 1917, el mismo año de «Reflections on the *vers libre*» de Eliot) crearon, en contacto con la vanguardia y con la revolución, una crítica centrada en la obra que ha quedado vinculada al nacimiento de la teoría literaria

20 «Sé que un poema, o un fragmento de poema, puede iniciarse a partir de un ritmo antes de que alcance a expresarse en palabras y que este ritmo puede dar nacimiento a la idea y la imagen». Llama la atención que lo convoque, aunque en el inglés original, por medio de una cita secundaria de la edición española de un libro de Stephen Ullman, *Lenguaje y estilo*, de 1973, cuando fue traducido y publicado por *Sur* en *Sobre la poesía y los poetas*, en 1957.

que dominó el siglo XX. En el medio siglo uruguayo, esas ideas ya habían hecho su trabajo a través de diversos nexos y filiaciones, bajo la poderosa influencia de Paul Valéry pero también en el contacto con el magisterio de Joaquín Torres García, como plantea Ignacio Bajter cuando investiga los estudios prosódicos de Idea. Ya en las páginas de *Clinamen*, Torres García es una presencia importante que trasciende el dominio de las artes plásticas y, en poesía, Valéry es un antídoto a las «facilidades» de la lírica. «Lirismo y facilidad» tituló el poeta argentino Carlos Mastronardi un artículo que publica un número antes de que Idea impugne el «Concurso de sonetos cervantinos» y que tiene su misma actitud inconformista y de denuncia.[21] En 1951, en el mismo ejemplar de *Número* en que Idea publica su primer trabajo sobre los ritmos dedicado a Antonio Machado y reseña el ensayo fenomenológico de Pfeiffer sobre la poesía, se publica un análisis formal del Soneto X de Garcilaso por José Enrique Etcheverry, que insta a olvidar todo contexto histórico y biográfico para trabajar la estructura del poema; también una crónica sobre «Situación de Schönberg en la música moderna», de Mauricio Maidanik. De hecho, todo *Número* participa en el gran movimiento que propicia la autonomía en las artes y la ciencia de la crítica. En una definición retrospectiva de la orientación de la revista, al iniciar esta su segunda época, sus hacedores declaran que «estuvo marcada por un lema —Crítica y Poesía— en que ambas palabras abarcaban una misma forma esencial de creación, a la vez poética y analítica».[22]

21 *Clinamen*, n.° 3, Montevideo, 1948, pp. 37-40.
22 «Prólogo» sin firma pero con el tono y las ideas de Emir Rodríguez Monegal, en *Número*, 2ª época, año 1, n.° 1, 1963.

Las definiciones acerca de la poesía que dejó Idea Vilariño son expresión de esa acumulación y ese aprendizaje: Idea aprendió tempranamente con Servien, como demuestra el artículo que le dedicó en 1952, que «el ritmo es la puerta secreta a la poesía», y esa lección definió su credo. «Un poema es un franco hecho sonoro —sonidos, timbres, estructuras, ritmos—. O no es», declaraba en 1994.[23] En 1971 había respondido con similar radicalidad a Mario Benedetti respecto al ritmo: «En un poema puede faltar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial: por él algo es o no lírico».[24]

Esta exigencia de que la poesía debe construir un «objeto sonoro» se cumple ejemplarmente en los versos que escribió, pero también fundamenta todas sus reflexiones teóricas y todo lo que escribió sobre otros poetas. En los escritos aquí reunidos esa idea matriz se sostiene inalterable. Defendió el lirismo, el ritmo, la idea de que la poesía es lo opuesto al caos. Eso no le impidió reconocer arte y belleza en formas heterodoxas de algunos poetas, pero ubicó esos hallazgos fuera de los límites de la poesía. Es el caso «ejemplar» del ensayo que dedica a Nicanor Parra. «La narración no es la negación de la poesía lírica. Es simplemente otro género», argumenta ante la aparición de *Poemas y Antipoemas*, que comentó «en tiempo real»,

23 En entrevista de Jorge Albistur (1994) ya citada, la respuesta completa lee: «Mis "certidumbres esenciales", como decís, son más bien exigencias *sine qua non*: un poema lírico debe decir algo; si es posible, una sola cosa. Un poema es un franco hecho sonoro —sonidos, timbres, estructuras, ritmos—. O no es».
24 Mario Benedetti, «El amor y la muerte, esas certezas», *Marcha*, Montevideo, 29 de octubre de 1971. Se reprodujo en *Idea. La vida escrita*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Cal y Canto, 2007, pp. 60-67.

antes de que la atención de todos viese en el chileno al iniciador de un futuro posnerudiano. Quizás haya visto antes que otros la amenaza de un «fin de la poesía», la desaparición de una forma de lirismo que no solo se consideró la forma más alta entre las letras en la modernidad, sino que tuvo una presencia social importante en buena parte del siglo XX, cuando los poetas eran figuras de fama continental, y componer, leer y traficar versos era una práctica difundida en las vidas comunes de hombres y mujeres. El *Diario de juventud* de Idea ilustra bien ese ambiente espiritual donde la poesía en sus distintos niveles circula y fluye, y los grandes poetas son escuchados todavía por todos los hombres. En el caso de Nicanor Parra, Idea denunció una actitud «vergonzante» que debilita la poesía, ya que «empieza por avergonzarse de sus sentimientos [...] y termina por avergonzarse de la poesía». ¿Defendía acaso una causa anacrónica o presintió una pérdida que otros no vieron y fue precursora en advertir una muerte de la poesía asociada a otras muertes anunciadas en el arte —y en la historia— hacia el fin del milenio?

En «El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura», Ignacio Bajter relaciona aquel diagnóstico desencantado y aquella cruzada con el magisterio de Torres García: «Idea Vilariño lee bajo el rigor geométrico y constructivo de la prédica de Torres García».[25] Si parece evidente que Torres e Idea compartieron la postulación de un arte —pictórico o poético— como estructura, orden, construcción y número, desde la perspectiva que nos da la posmodernidad, es posible sumar otra afinidad en la

25 En *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, Idea, Montevideo, 2014, p. 81.

actitud radical con que ambos buscaron conocer la verdad de su arte, sus reglas, sus límites y, sobre todo, cómo, con una conciencia alerta y una visión adelantada a su tiempo, previeron su incierto y amenazado porvenir.[26]

Vilariño no participó en la polémica en torno a la posmodernidad que se dio en los años ochenta y noventa, pero advirtió entonces —e incluso antes— que la poesía estaba perdiendo su capacidad de comunicar y, con ella, su protagonismo en la vida de los hombres. En un ensayo tardío, escrito en ocasión de los ochenta años de la muerte de Herrera y Reissig, toca este asunto. Se pregunta si Herrera había reunido los atributos de lo que se considera un gran poeta. Su respuesta fue que «fue un poeta de poetas» al que le faltó el otro público y que su poesía, magnífica, no tenía la aptitud de «servir al hombre que no es poeta cuando su dolor, su alegría o su flaqueza necesitan palabras».[27] Al momento de discutir el valor del poeta, naturalmente se produce un desplazamiento que busca medir el valor de la poesía. Que esta reflexión se haya dado sobre quien fue uno de los poetas a los que sintió más íntimamente cercanos, da la dimensión de la compleja lucidez de la reflexión que sobre la poesía sostuvo Idea Vilariño. Esa riqueza y profundidad se despliega en los artículos que forman este libro.

Notaba Nora Avaro que, en la evolución de sus estudios prosódicos, la traslación de versos a bocetos rítmicos

26 A Juan Fló pertenece la idea de la conciencia precoz que tuvo Torres García de un fin de la pintura. Aunque desprovista de su elaborada argumentación, corresponde dar crédito de su teoría.
27 Este artículo, que forma parte de este volumen, se publicó por primera vez en *Marcha*, Montevideo, el 31 de diciembre de 1954, p. 18.

se mimetiza con la notación musical.[28] La imagen es poderosa, porque la metáfora es verdadera: la poesía fue siempre para Idea, como para Verlaine y Darío, música.

En la generación crítica

El nombre alternativo a la generación del 45, como se sabe, rinde tributo a la actitud intransigente y al rigor intelectual que esgrimieron los jóvenes del medio siglo uruguayo contra una cultura que juzgaron autosatisfecha, burocrática, conservadora. El peso de los dos grandes críticos de la generación, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, consagrados por la sucesiva dirección de las páginas literarias de *Marcha*, acabó por arrogarles la exclusividad de ese reivindicado perfil, aunque, cuando se miran de cerca las publicaciones del período, el rigor y la exigencia se muestran repartidos generosamente entre un activo grupo de intelectuales que ejercieron la crítica con temperamentos disímiles y en varias disciplinas. Las trampas de la memoria han damnificado todavía más a algunas mujeres que hicieron crítica con destaque pero cuya tarea quedó soslayada hasta lo invisible. Es el caso de Idea Vilariño e Ida Vitale —«las dos I» como las llamó Ángel Rama—. Coincidían, además de en sus iniciales, en su vocación por la poesía y la crítica. Hacia fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, cuando se inicia la historización de la Generación del 45 a manos de los mismos intelectuales que la integraron, la valoración y el lugar que se asigna a las poetas incurre en una

28 Nora Avaro, «Notas para una poeta en formación», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, 2014, p. 117.

injusticia que irónicamente se apoya en el reconocimiento de su poesía.

En el fascículo de *Capítulo Oriental*[29] dedicado a «Los críticos del 45» se destina a Vilariño apenas dos líneas que reconocen la «amplia información y seguridad analítica» en dos trabajos: «Julio Herrera y Reissig: seis años de poesía», de 1950, y *Grupos simétricos en poesía*, publicado por la Universidad de la República en 1958. En la misma colección, pero en el fascículo «Los poetas del 45», Enrique Fierro declara sin atenuantes que Vilariño significó «la aparición de una voz nueva e implacable llamada a convertirse en una de las de más alto nivel en el ámbito de la poesía hispano-americana». El justo aprecio de su poesía opacaba la tarea crítica.

En los años de la irrupción generacional, sin embargo, no dejó de llamar la atención no solo la idoneidad, sino la gran audacia y hasta la cólera de esta desafiante «*angry young woman*», un perfil que parece haber quedado enterrado en las páginas de *Clinamen*. En esa revista fundada por Manuel Claps, Ángel Rama e Ida Vitale, Idea e Ida compartieron la crítica poética con parejo escrúpulo sobre consagrados y debutantes. Ida escribió sobre Luis Cernuda, Líber Falco, Denis Molina, comentó «La estación total», de Juan Ramón Jiménez, y escribió también sobre Felisberto Hernández. Idea —no enumero los artículos que están a la vista— exhibe en sus reseñas una

29 Esta «Historia ilustrada de la literatura uruguaya» en fascículos, réplica de la que hizo antes sobre literatura argentina el Centro Editor de América Latina, fue dirigida por Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno y Carlos Real de Azúa, y se publicó en 1968 y 1969. Colaboraron muchos integrantes del 45 y también varios críticos y escritores de la entonces emergente generación del sesenta.

actitud más desafiante y se revela incluso como una agitadora. En enero de 1948 publica una feroz interpelación a las páginas de *Marcha* dirigidas por Emir Rodríguez Monegal, a propósito de un «Concurso de sonetos cervantinos». El anacronismo de la convocatoria da pie a una pieza antológica que muestra a la joven poeta como una temible contendiente:

> Han de existir causas por las cuales la poesía ha llegado a ser entre nosotros una indigna tarea vergonzante. No es solo un hecho local el de que la poesía cada vez importe menos; no la poesía que ofrecen las cosas ni el sentido poético del hombre ni el interés intelectual de los intelectuales por ella. Lo que está desmedrado es el género, la poesía como género. Es un hecho general. Pero en otras partes hay poetas aún. En cambio nuestra poesía, la argentina también, están miserablemente estancadas, metidas en un pantano del que nadie hace nada por salir. Pobre poesía provinciana, sin originalidad, sin fuerza, vegeta sin que aparezca para vivificarla ningún poeta verdadero, ningún intenso, ningún nuevo, ningún desesperado, ningún revolucionario. Nadie sabe cantar, nadie tiene mensaje...[30]

El concurso fue un buen pretexto para discutir la situación de la poesía y para denunciar la lánguida, provinciana situación rioplatense. Más allá de si la postración era o no cierta, y cuánto, la voz de Idea tuvo, aun bajo el seudónimo, el poder de sacudir el ambiente literario. Es una voz que pide rienda y que sabe poner en palabras la pasión y la belleza que reclama su implacable alegato. Sabe

30 Con el título de «Concurso de sonetos cervantinos», fue publicado bajo el seudónimo de Elena Rojas en *Clinamen*, Montevideo, año II, n.° 4, enero de 1948, pp. 40-41. El texto completo se publica en este volumen.

también esgrimir el arte de la injuria con lúdico deleite, en la mejor tradición de los polemistas del 900. Años después, en *La generación crítica*, al referirse a los peligros de la politización para el arte, Ángel Rama todavía parece recordar aquella irrupción de Idea cuando anuncia que siempre «habrá nuevas Ideas Vilariños cantando el amor, la destrucción, la muerte, pidiendo la recuperación pura y plena de la palabra poética».[31]

La aventura de *Clinamen* duró solo dos años y cinco números, pero fue intensa. Allí, entre 1947 y 1948, se dio la discusión sobre la identidad generacional, se forjó un agudo sentido de pertenencia, se consolidaron las figuras de la generación, se perfilaron liderazgos y se gestó la rivalidad entre grupos y personalidades. Idea vivió con entusiasmo su intervención en el medio intelectual. En junio de 1947 anota en su *Diario* las repercusiones de sus artículos en la prensa argentina y lo que le dice Emilio Oribe: «Quién iba a decir. Estaba allí tan suave, escribiendo versos, y ahora resulta una crítica de fama continental». Fue un salto importante a la discusión pública y, a la vez, un proceso de aprendizaje y cristalización. Fueron también años de una intensidad emocional dolorosa y fermental en su vida, cuando se suceden sin respiro las muertes tempranas de padre, madre, hermano y cuando ella vive los amores difíciles —Oribe, Claps, el inicio del vínculo con Juan Carlos Onetti—. Todo eso se produce junto a su integración a una generación pujante y a la creación de una obra. A *La suplicante,* su primera *plaquette*, de 1945, siguieron *Cielo cielo* en 1947, *Paraíso perdido*, editado por *Número* en 1949, y, en el mismo sello, *Por aire sucio*, de 1950. En

31 Ángel Rama, *La generación crítica*, Montevideo, Arca, 1972, p. 86.

las mismas páginas que alojaron sus artículos publicó los poemas que iba escribiendo. Y así como ella reseñó a los nuevos poetas, otros comentaron sus libros. En *Clinamen*, el poeta jujeño Jorge Calvetti se ocupó de *Cielo cielo* para reprocharle duramente su experimentalismo «porque la redundancia no es poesía, el asíndeton no es poesía, el juego verbal no es poesía»; en cambio, dice, extraña la poesía «sincera, serena y suntuosa» de *La suplicante.*[32] Al año siguiente, Benedetti incurre en un reproche similar al comentar poemas aparecidos en *Número* —«Poema con esperanza», «Los cielos» y «Paraíso perdido»—, en los que detecta «una poesía desorientadora y extrañamente musical» y resiente «el caótico verbalismo» que «perjudica el verdadero fondo poético de su obra».[33] Tal vez estas objeciones hayan tocado a la autora, pero no a su prestigio en ascenso. La inmensa influencia de Rodríguez Monegal la colocó muy pronto en un lugar de privilegio dentro del nuevo canon de la literatura uruguaya. Apenas unos meses después de la polémica por los sonetos cervantinos, Rodríguez Monegal, que no acostumbraba escribir sobre poesía, le dedica una página encomiástica en *Marcha* —«Sobre la poesía de Idea»—, donde la valora como «poeta de raíz, capaz de organizar severas estructuras pero capaz, además, de ofrecer, en total desnudez, su ardiente voz».[34]

32 Jorge Calvetti, «*Cielo cielo* – Idea, Montevideo 1947», *Clinamen*, n.º 5, mayo-junio 1948, pp. 49-50.

33 *Marcha*, año XI, n.º 493, en sección Revistas Nacionales, 2 de setiembre, 1949, p. 22.

34 «Sobre la poesía de Idea» se publicó en *Marcha*, Montevideo, año X, n.º 458, 10.12.1948, p. 14. Para una revisión exhaustiva de este proceso ver Alicia Torres, «Emir Rodríguez Monegal, artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional», *Revista de la Biblioteca Nacional*: *Idea*, época

En ese rico y vulnerable contexto se escribieron gran parte de los artículos que aquí se recopilan. Sus intereses —ya definidos a sus 26 años— diseñan lo que será la carrera crítica de Idea Vilariño. Hay aprendizaje, pero no hay tanteos. Lo que escribe en esa etapa de «crítica militante» marca la línea del pensamiento y las preocupaciones de la autora, y decide un elenco de poetas que, con pocas variaciones, perdurará en el tiempo. Idea se concentró desde el inicio casi exclusivamente en la crítica de poesía; fue excepcional que se ocupara de otros géneros. Escribe sobre poesía, reseña poemarios y libros de teoría; muy ocasionalmente, alguna nota sobre teatro, y está atenta —como todos entonces— al dominio existencialista: reseña a Sartre, traduce a Simone de Beauvoir.[35]

Idea pareció no sentir demasiado aprecio por sus primeros artículos en *Clinamen* y los dejó fuera en el momento de reunir su labor crítica. Entre *Clinamen* y *Número* no hubo un intervalo de tiempo significativo y tampoco cambios perceptibles en el criterio de la joven crítica, pero sí se advierte una diferencia en el tono, que deja caer la indignación, se aplaca y, sin abandonar su cuota de ironía, elige una prosa más apolínea. La integración a este libro de varios de aquellos escritos inaugurales ha sido

3, año 6, n.º 9, 2014, pp. 295-316. Cumple consignar que Rodríguez Monegal estuvo menos confiado sobre su poder legitimador. Al menos según este testimonio: «Un artículo sobre Joyce era leído y discutido; uno sobre Idea Vilariño (como el que apareció en *Marcha* en 1948) pasaba inadvertido, o solo lo discutían, *sotto voce*, las otras poetisas». Prólogo a *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1965.

35 En *Clinamen* reseña *La Nausée* y *La Putain Respectuese:* «Dos libros de Jean-Paul Sartre», año I, n.º 2, mayo-junio 1947, pp. 68-69. Su primera colaboración en *Marcha* es una traducción de Simone de Beauvoir, «Norteamérica al día», publicada en tres entregas el 11, 18 y 25 de marzo de 1949.

una desobediencia razonada. Desde la perspectiva actual, la lectura de esos artículos no solo resulta clave para entender a la gran poeta, sino que aporta —junto a observaciones inteligentes que hubiese sido una pena perder— el lúcido diagnóstico de un «estado de poesía» —no meramente local— que fue crucial en la evolución del género.

El seguimiento diacrónico de sus intervenciones críticas, que por razones que se justifican en el «Criterio de edición» no se refleja en el índice de este libro, dota al mapa de sus intereses y preocupaciones de un itinerario y un devenir. En la adversa crítica que dedicó a *Cielo cielo,* Calvetti da una clave para comprender también ese camino. Tal vez queriendo atenuar la dureza de su juicio, el reseñista reconoce que el cambio que lo decepciona tiene valor porque señala una búsqueda: «Idea no descansa», dice, «Se busca». La búsqueda define bien la diversa actividad intelectual que Vilariño emprende al tiempo que escribe sus poemas. Ha adoptado de las enseñanzas de Servien la necesidad de una «filosofía de la existencia lírica», un compromiso con su arte que abarca y conduce toda su vida. El esfuerzo involucra todo su ser, como testimonia su *Diario*, y se despliega en tareas como la crítica, la traducción, el estudio de la prosodia y de la teoría, además de la escritura.

Idea había considerado en su primera juventud seguir otras vocaciones: la ciencia y la música fueron opciones, pero una vez que decantó por la poesía todo lo que hace está destinado al perfeccionamiento de su arte y a eso se entrega. La traducción —merece, creo, considerarse con algún detenimiento— fue una disciplina que ensayó de diversos modos: la traducción de otros poetas, la traducción en verso del teatro, las traducciones

de ensayos sobre la poesía que publicó en revistas y que cumplían la doble finalidad del aprendizaje personal y la difusión de ideas. En 1953 traduce «Villon y Verlaine», de Valéry, que, según aclara en una nota, no había sido incluido en la edición de Gallimard de *Varieté*. En las traducciones literarias, Idea se pone deliberadamente a prueba y elige textos que impliquen una dificultad. Fue el caso de los sonetos de Raymond Queneau que, «venidos directamente del Barrio Latino en las valijas de Vilariño» —dice Beatriz Vegh—, se publicaron en *Número* en 1955 aun antes de que apareciesen en libro en francés. Queneau le había advertido que sus sonetos eran «intraducibles»; ella recogió el desafío y venció con maestría. Volvió a Queneau en otras dos oportunidades; en la última, cuarenta años después de los sonetos, tuvo el gusto de repetir la hazaña con «Ejercicios de estilo».[36] La traducción de teatro, inaugurada con *Crimen en la Catedral*, se va a continuar después con Shakespeare y los clásicos. Eliot, que escribió teatro en verso y lo defendió teóricamente en el convencimiento de que «en el escenario, la prosa es tan artificial como el verso; o, a la inversa, el verso puede ser tan natural como la prosa»,[37] lamentaba su desaparición. Era ya una práctica traductora en desuso en la que Idea persistió solitaria y por la que los espectadores y lectores

36 Beatriz Vegh repara en las tres incursiones de Vilariño como traductora de Queneau —la segunda, en 1973, fue *El rapto de Ícaro*— y centra su análisis en la «Oda»: «Ejercicios de estilo y traducción. Idea Vilariño-Raymond Queneau». *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, época 3, año 4, n.º 6-7; *Palabras sitiadas*, Montevideo, 2012, pp. 223-238. http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/30514 (Consulta: 7.7.2018).

37 T. S. Eliot, «Poesía y drama» en *Sobre la poesía y los poetas*, ob. cit., p. 71.

hispanohablantes —especialmente en el Río de la Plata— le debemos la milagrosa conquista de la naturalidad y la poesía en Shakespeare.

Estas pruebas de virtuosismo fueron buscadas por Idea, quien, con espíritu secretamente oulipiano, encontró siempre un gran deleite en cualquier aventura de la palabra y del ritmo. También la creación de canciones, de letras que le pedían los cantores del canto popular en la década del sesenta, fue una tarea grata además de un compromiso revolucionario. Tenía una intuición de la música, del ritmo, un don; no es extraño que su ejecución de estas prácticas, sometida a requisitos específicos y multiplicadas exigencias, viniese a coincidir con su teoría del orden, con la liberadora no-libertad del arte.

La crítica de poesía que reúne este libro es parte de una búsqueda que tuvo además otras formas de investigación paralelas como fueron su trabajo sobre el tango y sus publicaciones para la enseñanza de la literatura. En 1955, Idea publicó en *Marcha* su primer artículo sobre las letras de tango, interesada por la poesía que puede encontrarse en ese género popular que tanto sintió y quiso y sobre el que seguiría escribiendo y publicando.[38] Su trabajo sobre literatura bíblica que preparó como guía para los cursos de literatura en la enseñanza media tuvo una motivación similar: descubrir lo que hay de «literatura» en los textos religiosos. En manuales que escribió sobre poetas y en los

38 «El tango y sus letras», *Marcha*, año XVII, n.° 769, 24.6.1955, pp. 21-22. http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/2675. En libro publica: *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965 (del que dio un adelanto en *Número*). *El tango*, que publicó en dos fascículos en *Capítulo Argentino*, Buenos Aires, Sedal, 1981, se reeditará con el mismo título en Montevideo, en Cal y Canto, 1993 y, corregido, en 2014.

apuntes para sus clases en la Universidad, hay valiosos análisis de poemas que constituyen también una fuente.[39] Fueron otros caminos para una misma búsqueda y hoy guardan la promesa de otras posibles revelaciones. *De la poesía y los poetas* sigue fiel al criterio —aunque de un modo más magnánimo— que tuvo la autora cuando pensó en una publicación de su obra ensayística. Reúne los escritos que Idea Vilariño pensó y publicó buscando entender la poesía y los poetas sin fines ulteriores, sin propósitos didácticos ni económicos, y esa intencionalidad define su territorio y marca una frontera, aunque de límites difusos.

Postular que estos textos fueron escritos por el deseo de entender la condición de un arte explica, mejor que cualquier otra variable, las modulaciones de una voz crítica, los paréntesis aparentes o reales de su ejercicio, los nombres reiterados y las omisiones. En esa suma aportan también un sentido los proyectos que Vilariño no alcanzó a realizar: la biografía de Herrera y Reissig que planeó junto con Rodríguez Monegal, el libro sobre Charles Baudelaire, su deseo de hacer otro sobre Delmira. Al fin, todo lo que está en este volumen y lo que quedó afuera y lo que lo trasciende acaba por definir su destino de poeta.

39 Entre los manuales: *Julio Herrera y Reissig: poemas comentados* (1978), *Rubén Darío: poesía* (1979), *Literatura bíblica: El antiguo testamento* (1976), *Los salmos* (1974-1977 aumentada). En la *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.° 9, ya citada, se rescató una clase dedicada a «Visión», pp. 197-206. También accesible en línea.

La lectora

Admitida esa unidad, aceptemos que este libro tiene sus especificidades y propone *una* perspectiva. Pone en primer plano a la lectora de poesía, que es el revés de la trama de la poeta. ¿Cómo lee Idea? Acaso sea más sencillo empezar por decir qué lee. Este volumen viene a confirmar la idea bastante consensuada de que Vilariño leyó concentradamente y en profundidad a un grupo selecto de poetas: Darío y otros grandes poetas del Modernismo, los uruguayos del 900, con privilegio de Julio Herrera y Delmira Agustini, y los españoles del 98 y del 27, con afinidades contundentes en Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas. Tuvo una inclinación amorosa por poetas de vidas breves, como Delmira, Laforgue, José Asunción Silva, Herrera y Reissig, y por los más cercanos Humberto Megget y Juan Parra del Riego, a los que promovió y editó.[40] Profesó una secreta parcialidad por la intensidad fugaz de los que mueren en plena juventud. «Este hombre de tan breve vida, este poeta de tan corto plazo», dice en el ensayo que abre este libro, para medir lo que fue y pudo haber sido Julio Herrera y Reissig y vuelve a conmoverse, cada vez, ante los poetas a los que les faltó tiempo. La intensidad efímera fue valorada en sus poemas, en el amor, en su vida, frente a la vergüenza de durar, un sentimiento existencialista que la hermanó a Onetti. De Juan Cunha, que fue longevo, prefirió «el

40 A Humberto Megget lo editó a su muerte: *Nuevo sol partido*, Montevideo, Número, 1952, y lo reeditó en *Nuevo sol partido y otros poemas*, Montevideo, Banda Oriental, 1965. De Juan Parra del Riego hizo la selección y estudio para *Nocturno y otros poemas*, Montevideo, 7 Poetas Hispanoamericanos, 1965.

primer Cunha». Este también breve corpus le bastó para seguir pensando en la condición del arte de la poesía.

Los nombres no son el único itinerario para seguir y medir su obra crítica, que, como dice Rodríguez Monegal en *Literatura uruguaya del medio siglo*, fue corta. Del corpus —doblemente breve— puede desplegarse un pensamiento y, seguramente, una teoría. Hay preocupaciones, obsesiones, como el verso libre, que atraviesan las distintas piezas que componen el libro, y hay motivos a los que regresa.

Es posible, por ejemplo, leer transversalmente una serie sobre el soneto que inicia la diatriba al «Concurso de sonetos cervantinos» de *Marcha*. Después de decretar su caducidad y argumentar que cada época tiene sus temas y sus formas y que el soneto «no alcanza para el alma del hombre actual», Idea vuelve una y otra vez sobre el asunto. No se va a desdecir de sus fundamentos, pero resulta evidente que la formalista que es se siente atraída por el artificio difícil y riesgoso de la composición. En el mismo número de la revista en que publica su anatema y se burla del concurso cervantino, escribe una reseña en la que reprocha a un autor de sonetos que en sus composiciones las partes se han vuelto intercambiables y se puede «comenzar por los cuartetos de un poema y terminar con los tercetos de otro». Son, acusa, «sonetos que no progresan» y por eso «hasta los tercetos pueden ser invertidos».[41] En 1955, al comentar *Los delirios*, de Clara Silva, vuelve a plantear el problema de la vigencia del soneto, pero reconoce que las exigencias de la forma han tenido un efecto

41 «*La llama oscura*, Alejandro Arias, La Plata, 1946», *Clinamen*, año 2, n.° 4, p. 42. Firma Ola O. Fabre. No está recogido en este volumen.

benéfico para la autora y que su poesía ganó en concentración.

Otra experiencia es observar cómo lee Idea el soneto en los poetas que admira. Celebra que Julio Herrera, «que bien podría haberse quedado «instalado revolucionariamente en el "verso libre", haya preferido la menor libertad [y] las más difíciles imposiciones», entre las que destaca «el soneto tenso y poblado». Idea no es menos incisiva cuando elogia que cuando critica. En este juicio, resulta deliciosamente desafiante el momento en que desliza, como al pasar, el pérfido oxímoron que hace del *instalarse revolucionariamente* en la vanguardia una opción conservadora. Los adjetivos que elige para los sonetos revierten lo que de anquilosado pudiera quedar adosado a la forma soneto. «Tenso y poblado» es un hallazgo y una ofrenda. Ángel Rama sabía por qué le encargó a Idea el ensayo sobre Herrera y Reissig para la Biblioteca Ayacucho que abre este volumen: «Es un hermoso ensayo lo que se pide, algo que sea (permitámonos esta desmesura) definitivo y sea la obra de un escritor que contempla a otro escritor».[42]

Al mismo tiempo que celebró los sonetos de Julio Herrera, Idea comprendió que Delmira había necesitado pasar por alto el soneto o perturbarlo hasta su límite. Cuando escribe sobre *Los cálices vacíos* dice que, después de su aprendizaje de las convenciones de la poesía modernista, llega el momento en que a Delmira lo que «más le importa es decir, expresarse. Si eso cabe en un soneto, bien. Si no, se queda en los dos cuartetos, combina

42 Carta desde Caracas, fechada el 15 de junio de 1976. Archivo Ángel Rama (privado), Ref. 76/257.

estrofas diferentes, cambia de ritmo, rima o no, mezcla o interpola sus figuras».[43]

Idea supo que el arte estaba más allá de la destreza y la artesanía, y que un poeta no es quien domina una técnica y cumple con la forma, sino quien puede hacer que esa forma diga lo que necesita ser dicho. Un crítico poeta, y es este el caso, escribe sobre otros poetas más allá de lo que previamente sabe. Gwen Kirkpatrick, que la mira escribir desde esa perspectiva, destaca con asombro sus grandes intuiciones. Como la que le hace ver que cuando en un poema de Herrera «anochece» o «cae la noche», cuando ocurre un ocaso, el poema cambia.

Acaso esta sea la razón por la que un espíritu intransigente como fue Idea Vilariño tenga tanta apertura o incluso sorprenda por la ambivalencia frecuente de sus juicios. Aunque nunca es ecléctica y casi siempre es implacable, raramente resuelve su opinión en una condena o en una glorificación. Tampoco siente la obligación de concluir en una síntesis valorativa. Tal vez pasa que, aun cuando se propone ser clara, aun cuando le importa ser justa, Idea no escribe ni para el público, ni para los poetas, ni para sí, escribe para la poesía o, mejor, por la poesía. Y no es que la sublime: la busca, la persigue, la encuentra y vuelve a perderla y a buscarla. Hay una definición de Agamben que explica este tránsito: «La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de la ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose».[44] Tal vez por eso

43 Ver «Los cálices vacíos» en este volumen.

44 Giorgio Agamben, «A quién se dirige la poesía». Traducción de Gerardo Muñoz y Pablo Domínguez Galbraithen. *Infrapolitical Deconstruction*. https://infrapolitica.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/ (Consulta: 20/3/2018).

Baudelaire» el lector siente que accede, más que a un juicio crítico, a una confidencia. Esa cercanía explica el tenor de los poemas que dedicó a Baudelaire y a Darío, pero no se explica fácilmente a sí misma si no es por la comunión en la poesía: un asunto entre pares.

En el artículo que dedica a Juan Ramón Jiménez escribe sobre el arte después de la madurez, cuando el poeta ha aprendido y domina ya lo que quiere decir sobre el mundo: «en ese tramo de poesía que sucede a la hermosa madurez, puede decirlo todo con palabras definitivas y dejarlo ya para siempre: "todo claro y nombrado con su nombre"». Resulta imposible no recordar el breve imperativo «nombrar alcanza» que Idea hizo suyo y puso al final de su *Poesía completa*, resumen no solo de la vida escrita, sino de la vida.

La relación con los «nuevos» poetas españoles tiene otras aristas y otro interés. Idea descree que la poesía pueda crecer en la arrasada España franquista, y su compromiso con los que perdieron la guerra se trasluce de un modo oblicuo en sus reseñas. Oblicuo porque el compromiso con sus ideales no es menos grande que el que tuvo con la poesía. En alguna ocasión explica el vacío de España; otras veces, como quien tira una piedra, lanza un exabrupto que no condesciende a argumentar. Dice en 1950 sobre los dibujos que ilustran un poemario que son «imitación bastarda del bastardo Dalí». Y ahí lo deja. Se trata de su reseña de «La casa encendida», de Luis Rosales. Un año antes, Rosales había sido acusado en La Habana de «asesino de Federico» en ocasión de la gira por Hispanoamérica que hizo junto con Leopoldo

Panero.[46] Ese era el contexto y el ánimo general frente a los que eran recibidos como emisarios del régimen de Franco. En la reseña que escribe Idea, esa hostilidad asoma en el desdén que manifiesta por el «cándido deísmo, casi beatería» del «católico». Pero lo que rechaza en el libro del granadino no es político, sino una inflexión confesional y narrativa, inadmisible en su concepto de poesía. Lo que anotamos ya, pero que aquí ella explica: «La dureza de juicio que convoca *La casa encendida* deriva en todo momento de la intención de leerlo y criticarlo como poesía». Cree que pudo haber sido una buena novela.

Más ejemplar aún es, en este sentido, su lectura de la poesía de Carlos Bousoño. Observa la voluptuosidad extrema de esa «poesía mística» por la que manifiesta cierta aversión, aunque reconoce que, más allá de lo que pudieran ser objeciones extraliterarias, «es en esa cuerda, y forzándola al máximo, donde Bousoño consigue su mejor poesía». No estaba en el horizonte crítico de entonces la posibilidad de una lectura *queer* o la sospecha de que el arrebato místico pudiese ser enmascaramiento de pasiones que no osan decir su nombre en una sociedad represiva. Esa prescindencia, esa falta, hace más compleja e interesante la lectura, porque, a pesar de todo, Idea reconoce, y solo a partir de la poesía, que es «indudable que el resultado es fuerte». También lo es, leída a más de medio siglo, su reseña.

46 Ver Joaquín Juan Peñalva, «Tres variaciones sobre el tema de la casa, Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz», 2002, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6029/1/ASN_03_07.pdf. (Consulta: 21/7/2018).

Idea, que tan lúcida fue para ver la poesía de los otros, dijo no saber explicar y no se refirió nunca a los mecanismos ni al sentido de sus versos.

Ese movimiento y esa búsqueda hacen que los artículos dialoguen entre sí, entre las Ideas que los escribieron y sus tiempos históricos, entre sus razones y sus lecturas, y eso hace posible recorrer este libro como si se tratase de un álbum familiar. En el nivel más llano, da una posibilidad de que la historia y el mundo comparezcan. En el prólogo a la poesía de Megget evalúa el desamparo cultural al que se enfrentó su generación y enumera todo lo que había que repudiar: «el gacelismo, la complacencia, la reciprocidad de elogios, las palabras poéticas *a priori*, el vicio del soneto». Su visión y su balance conviven en esta compilación con los escritos de aquel tiempo, las palabras que recuerdan con las que hicieron la tarea. En 1965 Idea evoca la vida cultural montevideana en torno a la Plaza Libertad en los desvalidos aunque fermentales años cuarenta, cuando «ese trabajo no oficial, no reconocido, oscura y fervorosamente, se iba haciendo».

Entre poetas

Otra dimensión del tiempo se experimenta al enfrentarse a las críticas hechas «en tiempo real». Ocurre, en la discusión de la antipoesía de Nicanor Parra, ya referida, o ante la reseña de *Los versos del capitán*, de Pablo Neruda. Idea comenta la primera edición, que fue «anónima». Naturalmente sospecha del pretendido autor incógnito, pero en esa idea de anonimato encuentra la clave de ese libro y de toda poesía amatoria. «¿Quiénes fuimos? ¿Qué

importa?», los versos de «La carta en el camino» explican la razón del discurso amoroso, cuando anuncian que

> llegará un día
> en que un hombre
> y una mujer, iguales
> a nosotros,
> tocarán este amor, y aún tendrá fuerza
> para quemar las manos que lo toquen.

Es el destino de los versos del capitán, de los de Delmira, de los de Idea Vilariño, también «una amorosa».

Hay en estas lecturas de los grandes poetas una intimidad inconfesa que asoma por debajo de la austeridad discursiva y siempre racional de su crítica. En algunos casos —Salinas, Jiménez (así los llama), también en Neruda—, la intimidad viene de lejos, de las tempranas lecturas de su padre; luego, en los años de juventud, pudo cumplirse a través del encuentro personal y la correspondencia, del trabajo compartido en revistas y ediciones y que, en algunos casos, se consumó, en el acto más privado, al enviarles sus poemas.[45] Eso no explica, sin embargo, la intimidad que también manifiesta en relación a Darío, a Julio Herrera, a Baudelaire. Cuando Idea observa que «la noción de pecado es más desaprensiva [en Julio Herrera] que en

45 La visita de Juan Ramón Jiménez en 1948 y la de Pablo Neruda en 1952, de las que han quedado dos fotografías memorables. Con Salinas el diálogo fue por carta; a él le envió *Paraíso perdido* (1949). Sobre la correspondencia con Salinas ver: María de los Ángeles González, «Recepción e incidencia de Pedro Salinas en la Generación del 45», *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, n.° 11, 2002. https://es.scribd.com/document/370129781/Recepcion-de-la-poesia-de-Pedro-Salinas-en-Uruguay .

De cerca y de lejos

Algunos de los artículos reunidos fueron publicados en una sección de la revista *Número* que llevó el nombre de «Taller», categoría que describe bien el acercamiento de Vilariño a los poemas de otros. Idea tuvo vocación y dominio del «*close reading*» que en la década del cuarenta impuso en el mundo anglosajón el New Criticism y que, por la misma época, cambió en Uruguay la manera de enseñar literatura según el método francés de la explicación de textos. En Idea era, además, atributo del *metier* y artesanía de poeta. En el estudio titulado «Los versos de Paco», un escrito tardío de 1987, escucha la prosa de los cuentos de Espínola y detecta los escondidos versos, sus ritmos, sus disimuladas rimas. Ya en el primer artículo que publicó —«Los Nocturnos de Parra del Riego», de 1948— su atención va de un poema a otro, de un verso a otro, de un hemistiquio al siguiente, atenta a la función que juega cada palabra y cada sonido. Rescato su comentario novicio y lozano de estos versos de Parra del Riego: «Borracho solitario que aprieta su botella/ Yo aprieto por las calles mi corazón. Yo siento».

> «Borracho» no es más que una palabra desusada en poesía, pero «borracho solitario que aprieta su botella», ya es una vivencia. Cuando agrega «yo aprieto por las calles mi corazón. Yo siento», se cumple la transmutación poética. «Borracho» ya no es una palabra de ninguna clase, está sacrificada, sometida a eso que quiso decir el poeta y que la trasciende.

Esa actitud, forjada en su entrenamiento de lectora, preanuncia la crítica desde el archivo, el trabajo con los

manuscritos y el estudio sobre los ritmos que sobrevendrán en el futuro y que le permitirán en sus ensayos mayores mirar más de cerca aún al poema en su materialidad sonora y leer en el trazo de los borradores la génesis y el trayecto de las palabras.

Idea era también capaz de mirar la poesía —no diré «de lejos», que simula un elogio vago— «a distancia», «en perspectiva». Tuvo conciencia histórica también para la literatura y, aunque no frecuentó el panorama ni fue entusiasta de la teoría de las generaciones como otros críticos del 45, supo reconocer el peso de las circunstancias en el ejercicio de la literatura. Es sensible al condicionamiento que impone la mera cronología como ocurrió a los poetas de Hispanoamérica que vinieron después del Modernismo. Sabe preguntarse por qué una guerra civil vivida a conciencia y seguida por un destierro irreversible no provocó en la poesía de Pedro Salinas una ruptura y también postular que el fracaso de Vicente Aleixandre pueda explicarse por la indiferencia con que siguió entonando los mismos versos cuando el mundo alrededor se derrumbaba.

No sintió, sin embargo, ninguna afinidad por los condicionamientos o las categorías de género, ni por la llamada «poesía femenina» ni por las lecturas feministas de la literatura. El desganado prólogo que escribió «a demanda» de los editores para la *Antología poética de mujeres hispanoamericanas* evidencia la tensión que sostuvo con la crítica de género en la literatura. Es casi un antiprólogo que testimonia una posición teórica firme aunque tácita. Una pieza sobre todo performática, elocuente en lo que calla y que demandará, un día, su interpretación.

Acaso esa resistencia no sea ajena al empeño que puso en reconocer el valor de los poetas para enfrentar los deberes que se les imponen, las categorías a las que se pretende obligarlos, las circunstancias hostiles a la creación y aun las facilidades que los amenazan. Defenderse —en más de una ocasión usa ese verbo— de contingencias, páramos, influencias, y del silencio hostil. Reconoce al joven Megget que supo librarse «de Neruda y de Lorca, de los surrealistas y de Valéry» y, a la vez, del «apagado panorama lírico» del Uruguay de los cuarenta; y honra al joven Laforgue, que pudo escribir poesía después de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont.

Idea discrimina qué corresponde a la individualidad de un poeta y qué a las ideas y las supersticiones de su tiempo. Y cuando se trata de poetas del pasado, la descubrimos conocedora de las grandes tradiciones nacionales, regionales, epocales; discernir en presente, sin la ayuda de la perspectiva que da el tiempo, es un desafío arriesgado que Idea asumió. Advirtió que Nicanor Parra, su estricto contemporáneo, había «sorteado muchos de los peligros que acechan a los poetas sudamericanos: la divagación, el formalismo y el intelectualismo, el vicio de las metáforas y el del adjetivo por el adjetivo, y, el más difícil y más cercano, el influjo de Pablo Neruda». En este caso, cede a la tentación de usar su diagnóstico como recurso para avanzar en su análisis y continúa: «Como también ha querido sortear a cierto poeta patético y romántico que se llama Nicanor Parra...».

Al medir a los poetas, Idea descubre la poesía. Cuando juzga el prosaísmo de Parra, deriva a las fronteras genéricas y a lo que solo la poesía puede expresar. Cuando sopesa las acusaciones de exotismo que se le hacen a Herrera

y Reissig, piensa que no es pecado grave porque «tal vez toda la poesía sea un exotismo de la expresión con las mismas motivaciones de evasión, insatisfacción del lenguaje corriente».[47]

Creo por eso que, más allá de un instrumento para estudiar a la gran poeta Idea Vilariño o para entender a los poetas sobre los que escribe, es en esas iluminaciones donde está lo más valioso y fecundo de estos textos recobrados.

Ana Inés Larre Borges

47 «Julio Herrera y Reissig: seis años de poesía», *Número*, año 2, n.º 6-7-8, 1950, pp. 118-161. Compilado en este libro.

CRITERIO DE EDICIÓN

A fines de la década del ochenta del siglo pasado, Idea Vilariño pensó en reunir sus trabajos de crítica literaria en un volumen. De aquel proyecto quedó en el archivo que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional un borrador dactilografiado y un índice que han sido la base de este volumen de Clásicos Uruguayos.[1]

De la poesía y los poetas incluye todos los artículos seleccionados por Idea, pero suma otros que ella había desestimado. El tiempo —y la muerte de la autora— cambiaron el sentido de la publicación. Al interés por lo que Idea Vilariño dice sobre otros poetas, se suma lo que estos escritos dicen sobre su figura intelectual e iluminan su obra. Reunir un material disperso en publicaciones periódicas y ponerlo a disposición de investigadores, poetas y público interesado ya justificaba el proyecto. El trabajo fue lento porque no pude disponer de la colección de impresos de la poeta. Faltaba en el archivo y desconozco cuál ha sido su destino. Muchos artículos tuvieron que ser recuperados de las revistas y semanarios en los que sabemos que colaboró. El criterio de selección fue amplio, aunque no exhaustivo. El propósito fue recuperar todo lo que Idea publicó sobre poesía. Los escasos escritos ajenos al género,

1 Bajo el título general de «Julio Herrera y Reissig y otros poetas», el borrador sigue el índice que ordena: [1] Julio Herrera y Reissig: Prólogo a la edición de Ayacucho; y las fichas del *Diccionario de Literatura Uruguaya* «Herrera y Reissig», «Los peregrinos de piedra» y «La Revista»; [2] Delmira: «Una amorosa», «Delmira Agustini» y «Los cálices vacíos» (fichas del *Diccionario*); [3] Jules Laforgue; [4] Parra del Riego: «Pasión de un poeta»; [5] [Francisco] Espínola: «Los versos de Paco»; [6] [Baldomero] Fernández Moreno; [7] Juan Gelman; [8] Pedro Salinas: «La poesía de Pedro Salinas»; [9] [Vicente] Aleixandre: «Un gran poeta fracasado»; [10] Juan Ramón Jiménez: «J.R.J.»; [11] Juan Cunha: «Un libro de Juan Cunha»; [12] [Humberto] Megget; [13] Nicanor [Parra]: «El ejemplo de Nicanor Parra»; [14] Vicente Basso Maglio; [15] Carlos Maeso Tognochi; [16] El viejo Pancho: «José Alonso y Trelles». El borrador es fotocopia de textos en su mayoría mecanografiados por la autora, pero incluye algunos artículos fotocopiados de publicaciones. No incluye a todos los poetas del índice y suma 132 hojas-carta foliadas. Presenta muy escasas correcciones ológrafas. Colección IV. Carpeta Ensayos. Archivo Literario, Biblioteca Nacional.

como sus reseñas sobre la narrativa y el teatro de Sartre, fueron excluidos, pero no dudé en incluir, en cambio, un artículo sobre las *Lettres de Rodez* de Artaud, ya que trata de la correspondencia de un poeta. Se prescindió de los primeros estudios sobre Parra del Riego y Humberto Megget que fueron retomados en ensayos más maduros, pero fue algo más difícil dejar fuera un estudio sobre la métrica en Jorge Manrique que no tuvo una ulterioridad impresa. Así se hizo, ya que a pesar de su importancia, los trabajos de prosodia pertenecen a otra zona del discurso acerca de la poesía que tuvo su conclusión en *La masa sonora del poema*.[2] Excepcional ha sido la omisión de un texto por su escaso interés. Todas estas ausencias están consignadas en notas a pie de página, en el prólogo y el cuerpo del libro, con la orientación necesaria para su consulta, facilitada hoy por el acceso digital a las fuentes.

En sentido inverso, fueron revisados y cotejados los artículos que refieren a un mismo poeta para prevenir reiteraciones. Era el peligro que corría Julio Herrera y Reissig, sobre quien Idea escribió a lo largo de su vida en formatos diversos y en fechas distantes. Extraordinariamente, cada uno de estos textos, con alguna salvedad parcial de reiteración, examina un asunto diferente y todos se combinan en una imagen que solo obliga a lamentar que no haya escrito el libro que alguna vez pensó dedicarle.

El orden en que está organizado el material requiere alguna aclaración. El criterio es ecléctico pero razonado. El ordenamiento estuvo condicionado por los atributos del material y por el deseo de organizarlo como un libro que no olvide el placer de la lectura. La primera parte —la más extensa y concurrida— la ocupan los poetas uruguayos o integrados a nuestra tradición, como el francouruguayo Jules Laforgue y el peruano Parra del Riego. El orden acata la cronología de los poetas pero consiente alguna licencia, coincidiendo en esto con el criterio que propone Idea en el citado borrador. Así, aunque Laforgue antecede a Herrera y Reissig, el libro empieza por este, en fidelidad a la

2 A diferencia del caso de Antonio Machado, sobre el que Idea publicó «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado» (*Número*, n.º 3, 1951; pp. 15-17) y es estudiado en la edición definitiva de *La masa sonora del poema*, «Las irregularidades del pie quebrado en las *Coplas* de Jorge Manrique» se publicó únicamente en *Asir*, n.º 39, Mercedes, 1959; pp. 49-53. Disponible en internet: http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4083.

IDEA VILARIÑO

Idea Vilariño nació en Montevideo el 18 de agosto de 1920 y murió, en la misma ciudad, el 28 de abril de 2009. Creció, junto a sus hermanos, en un hogar culto de clase media. Su padre, Leandro Vilariño, poeta y anarquista, dio a sus cinco hijos —Alma, Idea, Azul, Poema, Numen— una educación artística. Desde los seis años todos estudiaron música; Idea, piano hasta que se decidió por el violín. Estudió pintura, asistía con frecuencia al teatro y a conciertos, y compuso versos antes de saber escribir. Tenía nueve años cuando ganó un concurso escolar y vio publicado su primer poema. La armonía de ese mundo se quebró dolorosamente con una serie de muertes tempranas en la familia. En 1940 murió su madre, Josefina Romani, en 1944 su padre, y un año después, a los veintitrés años, su hermano Azul. Idea debió ponerse a trabajar. En 1944 ingresó, por mediación de Emilio Oribe, a la Sala de Bellas Artes en la Biblioteca Pedagógica, lo que le permitió pasar a vivir sola como haría durante gran parte de su vida. También inició entonces su carrera en la docencia de literatura, que ejerció primero en la enseñanza media, luego en el nivel preuniversitario en el entonces prestigioso Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA) y, ya tardíamente, durante 1988 y 1989, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República.

En 1945, año que dio nombre a su generación, publicó *La suplicante*, una *plaquette* de cinco poemas, su primer título. A fines de la década del cuarenta, se integró a diversos proyectos de su generación: colaboró asiduamente en la revista *Clinamen* (1947-1948) junto con Ángel Rama, Ida Vitale y Manuel Claps; inició sus colaboraciones en las páginas literarias de *Marcha* dirigidas por Emir Rodríguez Monegal y fundó, junto con este y Manuel Claps —pronto se sumaría Mario Benedetti—, *Número*, donde se ocupó primordialmente de la crítica de poesía. En 1948 publicó *Cielo, cielo*, su libro más experimental; en 1949, *Paraíso perdido*; y en 1950, *Por aire sucio*. Conoció a Juan Carlos Onetti, radicado por entonces en Buenos Aires, con quien inició una relación sentimental y una correspondencia que sostendrían hasta el final de sus vidas. En 1954 viajó a Europa, donde recibió la edición de *Los adioses* que Onetti le dedicó. En París intentó, sin éxito, un encuentro con Pius Servien, cuya teoría de los ritmos estudiaba desde hacía tiempo; conoció a Raymond Queneau, a quien tradujo en verso y prosa, y al artista Michel Sïma, quien le tomó la fotografía que terminó por convertirse en su imagen oficial.

En 1955 publicó *Nocturnos*, con el que alcanzó su plenitud poética; ese año renunció a *Marcha* después de que su director, Carlos Quijano, censurase la publicación de un poema, en razón del verso «un pañuelo con sangre semen lágrimas». En 1957 publicó *Poemas de amor*. Continuó publicando toda su obra bajo estos títulos, a los que en 1966 sumó *Pobre mundo*, en el que incluye los duros poemas políticos y los de comunión y armonía con la naturaleza. En adelante fue sumando poemas a esos tres títulos de acuerdo con su motivo o tema; en ocasiones modificó algún poema o lo suprimió, alguna vez cambió un título o alteró el orden en que aparecen los poemas. Organizó su obra de modo muy consciente. En 1963 le otorgaron el Premio Municipal por la edición ampliada de *Poemas de amor* y lo rechazó por disentir con la forma de integración de los jurados oficiales.

En la década del sesenta, en medio de la conmoción que produjo la revolución cubana en toda América Latina y de la polarización ideológica que se dio en un Uruguay en crisis, intensificó su militancia política. Escribió letras para las grandes figuras de la «canción de protesta» —Los Olimareños, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa—, algunas de las cuales se transformaron en verdaderos himnos revolucionarios. En 1967 viajó por primera vez a Cuba y, a su regreso, volvió a colaborar con *Marcha* «por razones políticas». Ante la muerte del Che escribió el poema «Digo que no murió». Fueron años de efervescencia cultural y política que se manifestaba en espectáculos de teatro y de música, ciclos de cine, auge de las editoriales independientes. Idea participó activamente. Publicó *Las letras de tango*, la primera de varias publicaciones que hizo sobre ese género popular en las dos orillas del Plata. Sus traducciones de Shakespeare —en verso— para el teatro recibieron premios. Preparó una *Antología de la violencia* que fue requisada por las fuerzas represivas en Buenos Aires.

En 1973 el golpe de Estado en Uruguay dio comienzo a la larga noche de la dictadura que acabó con las libertades políticas y sindicales, encarceló a miles de ciudadanos, destituyó a cantidad de profesores y funcionarios públicos, intervino la Universidad de la República, impuso la censura de la prensa opositora —el cierre definitivo del semanario

importancia que tuvo para la autora, que pensó titular el volumen «Julio Herrera y Reissig y otros poetas». Por similar afinidad, a Herrera lo sigue Delmira Agustini. Al final de esa serie, alterando lo estrictamente cronológico, cierra Francisco Espínola, un narrador a quien la autora redescubre en los versos de su prosa como oculto poeta.

La segunda parte reúne textos que hablan sobre poesía y no están relacionados con un poeta en particular, está formada por piezas menores y su ubicación es casi geográfica, una frontera entre los uruguayos y los poetas de otras tierras. La abre la desafiante denuncia al Concurso de sonetos cervantinos organizado por *Marcha* en 1948, con la que una muy joven Idea Vilariño irrumpió en el campo literario del medio siglo (célebre por sus fragmentos, es justo darla a conocer completa). Siguen reseñas sobre algunos de los teóricos que le interesaron o irritaron, entre los que se destaca la que dedica a Pius Servien, su maestro. Son todos artículos tempranos de la década del cuarenta, salvo el último, que es un texto de la vejez, el prólogo para la *Antología poética de mujeres hispanoamericanas,* que evidencia la tensión sorda que Idea sostuvo con la crítica de género en la literatura.

La tercera parte reúne escritos sobre algunos de los poetas de la lengua que más interesaron a Idea Vilariño. Con la excepción del dedicado a Baldomero Fernández Moreno, cuya extensión cumple requerimientos profesionales, los textos más ambiciosos son los que escribió sobre sus poetas queridos: Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas, aunque tal vez los más fermentales sean los que se originaron en la necesidad de polemizar: «Aleixandre: un gran poeta fracasado» y «El ejemplo de Nicanor Parra», que se interrogan sobre los grandes asuntos de la poesía. A pesar de la flagrante asimetría, no se quiso renunciar a los certeros hallazgos que destellan en las brevísimas reseñas que publicó de modo más puntual y aleatorio. El orden de presentación tiende a la cronología, busca en la alternancia el equilibrio de los diversos formatos y concede su lugar a cierto simbolismo. Gelman, que fue su último gran admirado, cierra el volumen.

Para la fijación del texto se cotejó —en los casos en que correspondía— la copia mecanografiada con los artículos publicados, y se actualizó la ortografía y el estilo de las citas.

De la poesía y los poetas compila toda la *crítica* significativa que Idea Vilariño publicó sobre esos asuntos, pero como se avisa en el prólogo, no agota todo lo que pensó o escribió sobre el género. En los

manuales que preparó y publicó para la enseñanza de la literatura, en los cursos que dictó en la Universidad de la República y que han sido y pueden ser recuperados de sus apuntes, en las anotaciones de su diario personal, en algunas cartas que escribió a sus colegas poetas y tal vez nunca envió, hay también un pensamiento sobre la poesía. En *Conocimiento de Darío*, esa reflexión se profundiza y sistematiza. En otros ensayos se expande. Es el caso de los libros que dedicó al tango en sucesivas ediciones —*Las letras de tango*, *El tango cantado*, *El tango*— en las que se empeña en descubrir y analizar la poesía que puede haber en esa expresión popular, y es también el caso de sus estudios sobre la Biblia, en los que busca qué y cuánta poesía —es decir, cuánta literatura— puede haber en los textos religiosos. Son promesas alentadoras de qué habrá nuevas oportunidades para seguir escuchando a una poeta que no cesó de reflexionar sobre su arte.

JULIO HERRERA Y REISSIG *

Este hombre de tan breve vida, este poeta de tan corto plazo, esta personalidad de una sola y clara pieza, este escritor que parece meterse en tan francas categorías, este Julio Herrera y Reissig es casi un desconocido.

Se dice que su poca y opaca vida transcurrió sin mayores avatares en el pobre Montevideo de fines, de principios de siglo, protegida, al margen de la política, de las guerras civiles, de la pobreza. No habría sido más que un simpático muñeco grande y rubio, que no vivió, que fue poco más que su agradable presencia, que no sufrió, que no fue desgarrado; que padeció, sí, como correspondía, su cuota de hostilidad e incomprensión provincianas.

Se diría que, pese a vivir sin trabajar, a arremeter violentamente contra las acendradas convicciones políticas de su gente, no padeció serios conflictos; que, pese a su hija natural y a los varios nombres de mujer que se vinculan con el suyo, no tuvo vida sexual ni amorosa, salvo una novia juvenil y, luego, el noviazgo y la boda a los treinta y tres años con Julieta. Se diría que no conoció casi más que las paredes de su hogar, que la calle Sarandí a la hora del paseo, que algunas tardes en el café de los intelectuales, el Polo Bamba. El resto es poco más: el colegio, dos

* Prólogo a *Poesía completa y prosa selecta*, de Julio Herrera y Reissig, volumen 46 de la *Biblioteca Ayacucho*, dirigida por Ángel Rama, cuidado del texto de Alicia Migdal, Caracas, 1979.

años de trabajo en la Aduana y otros dos en la Inspección Nacional de Instrucción Primaria; unos meses en las tareas del censo de Buenos Aires; dos breves estadías lejos de la capital —una en Salto y otra en Minas— que habrían enriquecido sus paisajes. Eso sería todo: para la beatería o para el reproche. Pero nadie es tan sencillo.

La verdad es que nunca se escribió la biografía que merecía esta primera figura de las letras uruguayas y americanas. Y tal vez nunca se escriba cabalmente, porque amigos devotos y familiares cariñosos fabricaron una estampa cálida, iluminada y edulcorada, descartando cuanto parecía conflictual o censurable. Y, después, para hacer la cosa definitiva, se fueron muriendo. Ni la obra de Herrera ni la mayor parte de sus cartas —a menudo literarias y excesivas— parecen servir para desmentirlos. Quienes escribieron sus esquemáticas biografías no tenían los instrumentos ni el método necesarios; no hubo quien sumara el talento y la paciencia para rehacer al hombre a partir de las falseadas memorias, de algunos recuerdos disidentes, de lo que el mismo Herrera escribió sobre sí, de sus cartas, y de lo poco que dice y todo lo que no dice en sus versos, consumando una biografía existencial, profunda e íntimamente coherente.

Lo cierto es que así no pudo ser, que no se puede ser tan artista y tan vacío, tan poco interesante. Parece imposible que no dejen huellas el salto familiar de las esferas de gobierno al llano y, más tarde, de la riqueza a la pobreza; que no marquen la invalidez y la muerte de un hermano adolescente, la locura de otro, el que le era más allegado, la muerte del padre. No es posible vivir en plena juventud con el tiempo contado; en intimidad con la muerte, robando días, en esa alianza de juventud y muerte, de amor y

muerte, de ambición y muerte, y ser, para usar una expresión suya, nada más que un «loco lindo».

A dos años de su muerte, dice Darío:[1] «Como sucede en casos semejantes, su historia me ha llegado vestida de su leyenda». Pero hace suya la leyenda y afirma que Herrera vivió *out of the world*, que fue una especie de *Beau-au-bois-dormant*, y hace suyas también las palabras de otro uruguayo, Juan José de Soiza Reilly, que lo definiera como «el poeta más raro, el lírico más triste, el pecador más esteta, el jilguero de sangre más azul, el loco más ardiente, más fogoso, más bueno y más encantador que haya tenido el Plata». Es lindo creérselo, y muchos lo habrán visto así, o no hubiera despertado tantas y tan rendidas devociones. Pero tal vez no fue tan así. Y lo cierto es que no podemos hacer mucha fe a Soiza Reilly, porque tampoco era cierta la afición de Julio Herrera a las drogas, leyenda que Darío también compra y que Soiza Reilly, de buena o mala fe, se encargó de propagar, con la complicidad evidente del poeta, en un artículo que publicó en Buenos Aires y que ilustró con fotos en las que este parece estar inyectándose morfina y entregado a sus efectos.

Tampoco se puede aceptar como bueno su pregonado dandismo. Deslumbrado el joven poeta por la figura de Roberto de las Carreras, incorpora, entre otras cosas —y gozoso, adueñándose de una forma más de distanciarse de la aldea—, además de unos pocos desplantes famosos, cierto módico refinamiento en el vestir, algunas novedades que parecen haber escandalizado a los paseantes de la calle Sarandí que, por otra parte, se escandalizaban

1 En la conferencia que dictó en Montevideo en 1912, «Julio Herrera y Reissig», en *Diario del Plata*, Montevideo, 25 de marzo de 1912.

con poco. Él mismo detalla: «unas polainas, un frac, o una corbata». El dandismo modela la vida entera de un hombre; es una disciplina exigente y total que no se limita a una corbata blanca o a unos guantes de piel de Suecia. Y aun en ese retaceado terreno, Herrera no podía ir muy lejos; no tenía dinero. Su padre le daba lo necesario para locomoción y para cigarrillos, y llegó a financiarle *La Revista*, pero no parece haber sido un pródigo ni un Creso. La hermana de Julio[2] disculpa su escasa biblioteca por aquella carencia. Y, por sobre todo, a Herrera le faltó la verdadera decisión, la terrible voluntad del dandy. Vaya dandy recibiendo en camiseta, tomando mate amargo y guitarreando de oído en un altillo descascarado. O permitiendo, o haciendo que le tomaran las fotos que publicó Soiza Reilly en una habitación y una cama desordenadas, de nuevo en camiseta y exhibiendo en el suelo una prosaica palangana. Las fotos ni siquiera lo dejan pasar por un exquisito o un lánguido o un maldito decadente. Por lo demás, la que acompañaba a las fotos fue una solitaria afirmación considerada unánimemente una mistificación del poeta, que blandía la jeringa —en realidad solo empleada para calmar sus terribles ataques de taquicardia para fingir un vicio de moda y, una vez más, *épater le bourgeois*—.

Tal vez sea posible, desde ya, rectificar también algo que importa más. Una y otra vez, y no siempre con ánimo peyorativo, se le muestra viviendo *out of the world* —como dijera Darío—, como un nefelibata, un ignorante de la realidad y del país en que vivía, que no tomó parte ni partido. Pero no fue así: conoció, tomó partido. Y el

2 Herminia Herrera y Reissig, *Julio Herrera y Reissig. Grandeza en el infortunio.* Amerindia, Montevideo, 1943.

más difícil. Es más, lo tomó en circunstancias nacionales y familiares que lo hacían casi imposible para alguien en su situación. Y lo hizo públicamente, cerrándose puertas y posibilidades. No era un acto heroico: las consecuencias no le preocupaban demasiado (aunque después se quejara retóricamente) porque parecía dispuesto a vivir siempre como un hijo, pero sí estaba revelando lucidez y valentía. Él, de familia *colorada*, nieto y sobrino de prohombres, incrustado en una de las facciones dirigentes de su partido, osó denegar de su divisa roja y hacer la denuncia del partidismo sin ideas, «despreocupado de un porvenir general» que caracterizaba a las dos colectividades opuestas —*blancos* y *colorados*— que se dividían el corazón de la república. En días de ceguera partidista, de odios acérrimos, de guerras civiles, se atreve a publicar en 1902 la carta que dirigiera a su amigo Carlos Oneto y Viana, bajo el título de «Epílogo wagneriano a "La política de fusión"», en la que denuncia las gloriosas batallas como una siniestra gimnasia propia de salvajes, y a los gloriosos caudillos como caducos figurones que señorean sobre un campo de muerte, y en la que barre los suelos con los partidos vacíos, retrógrados y anacrónicos.[3]

A menudo se cita una frase de ese folleto como prueba del desinterés de Herrera por la problemática nacional, pero ella dice más bien lo contrario; su actitud displicente es de repulsa por el despreciable espectáculo que el

3 Florencio Sánchez, el gran dramaturgo uruguayo de la misma generación, que luchó en las guerras civiles junto a los «blancos», incurre en sus *Cartas de un flojo* en el mismo razonado desdén. Coinciden en lo esencial, pese a que sus experiencias fueron tan opuestas. Herrera conoció muy de cerca y por dentro los avatares de la política nacional, mientras que Sánchez hizo su experiencia en el campo de batalla.

escenario político le ofrece: «[…] me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país, y […] desperezándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas, los volatines de la maroma, el galope de la tropa púnica por las llanuras presupuestívoras, el tiempo que huye cantando, los acuerdos electorales, las fusiones y las escisiones…». Hace extensivos a todo el país los caracteres conservadores, reaccionarios, oscurantistas: «[…] los uruguayos se mofan hasta caerse de hilaridad cuando se les habla de las doctrinas sociales, del anarquismo científico, de las nuevas inducciones de la psicología, de las ciencias económicas, de la socialización, del problema del trabajo». La lucidez le alcanza para registrar otros fenómenos que consideraba derivados de esa misma actitud y que por entonces no nos inquietaban mucho: «A eso se debe que las diplomacias hayan desmembrado el territorio cuantas veces lo han querido […]. Confesémoslo: los extranjeros, desde la oficina de una empresa de Ferrocarriles o de Aguas Corrientes, o desde el gabinete de las diplomacias en Buenos Aires o en el Janeiro, han comerciado con la infelicidad, con el carácter primitivo de los uruguayos cual si lo hicieran con salvajes a quienes por la fruslería se les toman valores considerables en oro y piedras preciosas…».

«Es un anarquista», decían las gentes sensatas. Y algo de eso había y podría rastrearse en sus prosas —nunca en sus versos—, y no era insólito ni excepcional. Todo lo contrario: entre las mezclas ideológicas que las editoriales francesas y españolas arrojaban sobre los jóvenes lectores del Plata —Nietzsche, Kropotkin, France, Marx, Schopenhauer, Guyau, Bakunin, Renan, Reclus—, una de las que prendieron mejor fue el anarquismo. «Por aquellos

años toda la mocedad inquieta de Montevideo sentíamos el anarquismo», diría hace algunos años Emilio Frugoni.[4] «Éramos jóvenes revolucionarios», afirmaba Alberto Zum Felde,[5] y, refiriéndose al famoso discurso «contra la sociedad burguesa» que pronunció en el entierro de Julio Herrera, aclara: «No olvide usted que yo, además de ser un joven lírico, era anarquista». También pronunciaban discursos de esa tendencia en el «Centro de estudios sociales» Rafael Barrett, Florencio Sánchez y hasta el propio Roberto de las Carreras. Y para entonces hacía décadas que los obreros de origen europeo habían constituido —en 1875— la primera central sindical, de predominancia anarquista, que había logrado conquistas importantes hacia fines del siglo XIX. Por otra parte, esa fue la ideología que prefirieron los decadentes europeos y que heredaron algunos de los simbolistas. No se trata de que Herrera tuviese una ideología política coherente ni una mínima militancia; en el *Epílogo wagneriano* se muestra mucho más atraído por los *Principios de Sociología* de Spencer que por otra cosa. Pero son evidentes sus simpatías y, para sus vecinos de aquel pequeño Montevideo, sería un anarquista. O un loco.

Su poesía, tan escasamente confesional, no ayuda a conocerlo, ni siquiera —o menos aún— cuando parece serlo más; *Los parques abandonados*, sentimentales y eróticos, en ningún momento reflejan el frenético deseo, la avidez que denuncian las cartas a Julieta. En ninguna parte, salvo en un hemistiquio de «Elocuencia suprema», aparece el

4 Carlos Machado, *La historia de los orientales*, Montevideo, Banda Oriental, 1973.
5 Arturo Sergio Visca, *Conversando con Zum Felde*, Montevideo, Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1969.

sentimiento de la fugacidad de la vida, la espina de la vida breve que, si bien no son epocales, asomaron, a su tiempo, en Darío y que hubieran estado más que justificados en Herrera. Tal vez fue así porque, pese a estar bailando en la cuerda floja, casi nunca lo abandonaba su buen humor de hombre y de poeta; o porque, en una dicotomía muy de época, discriminaba vida de poesía e integraba en el poema solo aquellos materiales que, escindidos de la vida, cupieran en su organización. Hasta tal punto que, cuando dice «amo y soy un moribundo», no sabemos si se refiere a su verdadera y agónica situación o si solo está cumpliendo con la décima. Noticias de sus últimos días parecen ir más allá, revelando que a este vital le importaba más la poesía que la vida. Se estaba muriendo y se preocupaba por la puesta a punto de la «Berceuse blanca»; no escribió que se moría, trató de terminar el poema que tenía entre manos. No dijo al final a su hermano Teodoro «no quiero morirme»; le dijo «no quiero morirme así, sin haber hecho nada».

No solo despistan sus poemas y sus cartas; también engañan algunos de sus famosos gestos que no fueron muy suyos. Como cuando, deslumbrado por la perfecta figura de desdén que componía Roberto de las Carreras, reitera no solo sus afectaciones de dandismo sino también sus desplantes —en los que nunca igualará la soltura y el genio para la befa y el vituperio de su amigo—; de ahí sus publicitados *Decretos* y su carta al ministro Antonio Bachini, que tardaba en darle empleo, pasatiempos satisfactorios y divertidos pero vanos, porque no parecen haber salido de las paredes de la Torre hasta después de su muerte, para pasar a realzar su módica historia.

Ni siquiera explica, razona o teoriza el vuelco que lo lleva, de un día para el otro, a dejar por ahí el cadáver del romanticismo; simplemente lo deja, y comienza de nuevo, asumiendo ese recomenzar como un nacimiento. Así lo cuenta en un pasaje de *Lírica invernal*:

> ¿Queréis saber de mi amistad primera? —Pues bien: fue con la muerte. Mi vocación por el arte se me reveló de un golpe frente a esa enlutada. Y también, a qué ocultarlo, mi vocación por la vida. Por esos tiempos enfermé, ignoro si en broma; mi lecho bailaba el *cake-walk*. La ciencia dijo: no salva, no puede salvar. Tiene un corazón absurdo, metafórico, que no es humano. Como lo oís, fatalmente desarrollado el órgano del amor… me moría… ¡cosa inaudita! Precisaron veinte médicos la hora exacta de este gran acontecimiento. La prensa se inclinó ensayando una oración Réquiem, única vez que me embriagó de elogios, por lo que siento, en verdad, no hallarme enfermo a estas horas. Todo era lágrimas en torno mío. Enternecido, después de todo, yo también lloré mi irreparable pérdida.
>
> ¡Oh!, qué mañana aquella en que mi corazón, como una bestia salvaje, comenzó a correr hacia el jardín de Átropos.
>
> Paroxismal, taquicárdico, llegué en mi cabalgadura de tres patas al peristilo de la mansión fúnebre.
>
> Oh, ven —me dijo abriéndose de lujuria, la dama tétrica—. Yo te esperaba ¡soy tuya!
>
> Pero al verla sin dientes, tan angulosa, me volví fumando un cigarrillo.
>
> Los médicos, al verme sano, me cumplimentaron con rencor; no se conformaban con mi mejoría. Es lógico. Yo hubiera debido morir. Eso era lo científico, lo serio. Mi resurrección, en cambio, fue lo literario, lo paradojal, lo enfermo.

Pues bien, no. Risueña, característicamente, Herrera reorganiza sus datos; aunque le ataña tanto, le importa menos la historia misma que la eficacia de la página que está escribiendo. Su vocación había ya fatigado las revistas por un lapso de diez años —tantos como los que le quedaban por vivir—, ayudando a bien morir a nuestro infructuoso romanticismo. Pero así, jugando con su mal y con su historia, sustituye un tránsito por un nacimiento, lo que, además, ni siquiera es cierto con respecto a su nueva poesía. Porque su terrible crisis cardíaca en 1900 tampoco marca, como quiere hacer creer —y como se ha querido ver— su segundo nacimiento de poeta. Algunos de los nuevos poemas —ya modernistas, digamos— se publicaron en *La Revista* entre agosto de 1899 y julio de 1900, cuando esta fue cancelada por esa misma enfermedad.

1899 es el año clave. Es el año de la salida de *La Revista*, de su amistad con Toribio Vidal Belo, joven efímero poeta que parece haber decidido la actitud de Herrera frente a la poesía modernista y que le precede en el empleo de ritmos acentuales, y de su encuentro con la extraña figura de Roberto de las Carreras, recién llegado de París con las últimas décadas de poesía francesa bajo el brazo.

La lectura de los modernistas explica la aparición de poemas de nueva factura. El impulso renovador parece haber comenzado a soplar sobre su prosodia y su métrica. Escribe un primer poema, «Holocausto», en cuartetas de 16 sílabas —en realidad, dobles octosílabos— que buscan un ritmo cuaternario, parecido al de «Año nuevo», de Darío, al del hermoso «Nocturno», de José Asunción Silva. El asunto, el lenguaje y la sintaxis son todavía románticos:

¡Allá van los pensamientos, y las cartas entreabiertas;
allá van las flores secas, y allá van cintas y lazos;
allá van todas mis dichas como mariposas muertas;
allá va toda mi vida fragmentada en mil pedazos!

En *Wagnerianas*, de 1889, en versos de 16 y 19 sílabas —en realidad, dobles octosílabos y octosílabos más endecasílabos—, ya el lenguaje es otro. Y lo es más especialmente en «Plenilunio» y en «El Hada Manzana», ambos de 1900; el ritmo ternario al modo de «Blasón», de Darío, que rige los decasílabos de «Plenilunio»,

En la célica alcoba reinaba
un silencio de rosas dormidas

En «El Hada Manzana» se libera totalmente de la medida rígida del verso convencional:

El sabroso misterio de arcilla
¡la palabra de carne
modelada en la pluma de Dios!

Pero no aplica a estos ritmos el vigor impecable de Darío, ni insistirá después, salvo ocasionalmente y entre otras prácticas, en ellos. Herrera y Reissig pudo haberse instalado revolucionariamente en el «verso libre», en los ritmos acentuales, pero prefirió la menor libertad posible, las más difíciles imposiciones: el soneto tenso y poblado; la décima sin resquicios, la rima perfecta y rara, llevada hasta tal extremo que en ocasiones abarca el verso entero.

Aún en 1912 se empecinará en algunos poemas —entre ellos dos sonetos— en sus dobles octosílabos, hasta culminar su relación con estos en el hermoso y extraño «Ciles alucinada». Pero antes, en *Las pascuas del tiempo*,

dobla un codo y exhibe una total posesión de su arte. Si bien en el poema —fuera de serie— no comienza un ciclo ni abre nada, hay en él, como habrá en «Ciles alucinada», claves y gérmenes de su poesía futura. Se trata de una extensa diversión, a través de cuyas ocho partes, y pasando del ritmo acentual al doble octosílabo, a los endecasílabos o dodecasílabos, a los alejandrinos, según le convenga, juega con las gentes de la historia y de la mitología, de la literatura y del arte, bienhumorada, desenfadada y a veces magistralmente.

Durante dos o tres años, Herrera asimila y refracta cuanto le atrae del modernismo y, en mucha mayor proporción y con más interés, de la poesía francesa finisecular. Pero nunca será un parnasiano ni un decadente ni un simbolista. Y tal vez no se pueda decir siquiera que fue, más que de paso, un cabal modernista, tomando la palabra, como dice Gaos, en «el sentido limitado —y único aceptable— de este término, si queremos que signifique algo preciso y no lo convertimos en una amplia vaguedad carente de sentido».

En su conferencia sobre Julio Herrera y Reissig decía Darío al terminar la lectura del soneto octosílabo «Ojos negros»: «¡Decadentismo! ¡Malhadada palabra! No, señores, tradición de casta; y antes de buscar a los autores del *Mercure*, recordar pensares y decires de nuestros clásicos castellanos. Naturalmente, entre Góngora y Gutierre de Cetina y el autor de estas estrofas hay nuevos cristales de poesía que hacen ver los ojos de las mujeres de diferente modo, y de nuevas inquietudes que han encontrado singulares maneras de expresarse...» Es cierto que Darío

toma la denotación con el matiz peyorativo que los decadentes europeos, tal vez con razón[6], le escamoteaban.

Herrera había hecho en 1899 su conflictuada declaración de amor al decadentismo cuando en la primera parte de sus *Conceptos de crítica*, publicada en la quinta entrega de *La Revista*, lo cuestiona, lo explica y lo demuestra, para terminar la segunda parte del artículo, en el número 7, con una verdadera exaltación de la «revolución decadentista» en el verso y en la prosa:

> De la revolución decadentista en su primera época, data el pentagrama de la poesía moderna. La rima es hija suya, lo que equivale a decir que es hija suya la orquestación de las palabras; la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica, el melodioso acorde que acaricia el oído y que cautiva el alma, eterna novia de la armonía. Además, sus nuevos ritmos fueron carcajadas de bacante destinadas a competir con los gastados exordios académicos, que tales eran los ritmos griegos y latinos que hasta entonces se conocían. Fuera de esto, en los dominios severos de la Prosa, tocó a rebato contra la monotonía clásica del giro enjuto y de la frase rígida, contra el procedimiento gastado a fuerza de experimentación y de trabajo; corrigió los antiguos modelos; quemó su incienso ante las nuevas plásticas, inventó nuevas palabras y alteró reglas y fórmulas; ensanchó el dominio de las figuras, distendiendo las alas del instinto audaz de donde arrancan los vuelos de la fantasía y las parábolas luminosas de las creaciones; colocó frente al ceñudo canon antiguo estas palabras: flexibilidad, elasticidad; bautizó el pincel con el prisma, y finalmente aumentó el cordaje de los instrumentos, diamantizando la lengua, muerta con su

6 Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Unión, La Habana, 1964.

> antiguo molde, a la manera que se enflorece un cadáver para llevarlo al sepulcro.

Pero no es un decadente. Porque es un escritor y un hombre demasiado vital, sin nada de blasé ni de manfutista, porque no está hastiado ni fatigado de la vida ni abandonado a sentimientos deletéreos o artificiosos, y porque su entrega a la poesía es apasionada y avasallante, le atraen, sí, le cautivan la faramalla y la utilería decadentes e incorpora las neurastenias y los esplines, los lilas y las evanescencias, los refinamientos y las irreverencias.

De manera más cabal y confesa asume el simbolismo. En *Psicología literaria*, 1908, proclama su adhesión a «esa poesía que apenumbra, bosqueja, entona las sensaciones, destiñe el tono y *le misteria*», «una poesía que no es *elefantina*, cuya estructura es muelle», que «evoca más que revela». «El gran Arte es el arte evocador, el arte emocional; que evoca por sugestión», «pese al instinto imbécil» que lleva al público «a repeler sin examen las cosas finas, afiligranadas, reflectantes, en que se evoca por asociación y sugestivamente». No menciona algo que puede sobreentenderse o no, pero que es esencial a su poesía y que su amigo Miranda destaca más de una vez en una conferencia:[7] el «afán por las analogías inesperadas», que es típicamente simbolista y que confunde o identifica los datos de los diferentes sentidos, lo fenoménico y lo abstracto, lo humano y lo cósmico, en un juego de analogías, de correspondencias, de sinestesias.

Esa pasión por las analogías se vincula con una concepción metafísica que a partir de «La vida» se reitera

7 Pablo de Grecia (César Miranda), *Prosas*, Montevideo, A. Barreiro, 1918.

en sus versos. Arturo Ardao considera que, después del *Epílogo wagneriano*, se produce en Herrera una crisis personal y filosófica que lo lleva sin ruptura del optimista positivismo del *Epílogo*, de 1902, a «La vida», de 1903, donde

> ya no se trataba solo de Ciencia, dogmáticamente confinada en sus formulaciones de determinismo experimental, como un año atrás, sino de Ciencia y Metafísica. Este último término se incorpora ahora definitivamente a su léxico, como sustantivo o como adjetivo, tanto en la prosa como en la poesía, aunque no asuma, por otra parte, ningún significado de conflicto con el primero.
>
> Naturalmente que toda su metafísica, más que otra cosa iba a ser un profundo anhelo de ella, como drama del conocimiento, como nostalgia de lo absoluto. Es bastante para que Herrera quede inscrito en la ascendente curva de su época que infundía a la sola palabra «metafísica», proscrita por el modo de pensamiento imperante durante varias décadas, una indefinible sugestión. Enigma, Esfinge, Duda, Incognoscible, Inconcebible, Impenetrable, en la esfera gnoseológica; Infinito, Absoluto, Ser, Nada, Dios, Causa Primera, Inconsciente, Gran Todo, Vida, Muerte, en la ontológica; Verdad, Bien, Belleza, Nirvana, Ilusión, Ideal, en la axiológica, son términos algunos reiteradísimos, por los que desde entonces expresará un *pathos* metafísico sin par en la poesía modernista. Ese *pathos* tuvo un sentido.[8]

Se trata de concepciones metafísicas que comparte con algunos de los simbolistas y de los decadentes y que parecen haber sido el fruto de las mismas lecturas. En el

8 Arturo Ardao, «De ciencia y metafísica en Herrera y Reissig», en *Marcha* No. 1486, 20 de marzo de 1970, pp. 30-31.

propio Spencer habrá encontrado, seguramente, la idea de un absoluto incognoscible cuya manifestación es el ser fenoménico, y la afirmación de que la vida ha evolucionado desde lo homogéneo a lo diverso. Pero es evidente que después, como a sus lejanos colegas, le atrajeron los principios de la muy difundida *Filosofía del inconsciente*, de Von Hartmann, discípulo de Schopenhauer, que fue traducida al francés en 1877: un Inconsciente, una voluntad irracional ha creado el mundo, evolucionando después hacia una inteligencia consciente. Era un monismo tan radical como el de Haeckel, con quien Herrera dice coincidir y que, como Hartmann, partió de las ciencias naturales. Para Haeckel el único principio es la materia y solo admite la existencia de una naturaleza infinita, cuya conciencia, en todo caso, puede ser llamada Dios.

El afán de Herrera por distanciarse, por alarmar a sus compatriotas, nunca lo llevó, parece, a renegar expresamente de su catolicismo. Pese a sus afectuosas chanzas sobre las cosas de la iglesia, al empleo burlón de los términos del dogma y del ritual religioso, y pese al desapego con que los integra —con que integra al mismísimo Dios— en el poema como lo hace con cualesquiera otros datos estéticos, pese al partido que su buen humor saca de todo ello, nunca lo hace con intención destructiva o con animosidad sino, más bien, como quien se burla, con bonhomía, de las debilidades de un viejo amigo. César Miranda, explicando que por muy humano podía Herrera ser muy diverso, agrega que en sus versos podía aparecer como *deísta*, *panteísta* o *ateo*; no menciona otra posibilidad.

Herrera no era, ni por asomo, un filósofo, pero como hombre que piensa, hizo su opción y se quedó con un

puñado de conclusiones coherentes que reiteró y no desdijo nunca en sus versos, a partir de aquellos sistemas antipositivistas. Aquellos sistemas que aceptaban un Absoluto, un Gran Todo, un Ser inconcebible, con diversos grados de conciencia, hacían posible, por un lado, una salida religiosa, un deísmo; por otro, le permitían concebir un «universo armonioso» —e, incluso, un panteísmo—, y ese universo orgánico en que todo «ritma y consuena» da lugar, por eso mismo y por su unidad fundamental, a la miríada de analogías que pueblan sus poemas.

En algún momento aparece como teóricamente conquistado por el simbolismo: lo define repetidamente, lo confunde con el arte mismo, lo declara su concepción de la belleza. «Todo tiene un símbolo, todo esconde una revelación. La forma de cada objeto expresa el fondo. Un enorme pensamiento diseminado late oscuramente», dice en el prólogo a *Palideces y púrpuras*, 1905, del argentino Carlos López Rocha. Pero pese a eso, pese a que tal vez sea el simbolismo la escuela que más convicciones teóricas y elementos líricos le ha dejado, pese a las coincidencias y a las apropiaciones, sigue siendo imposible afirmar que Herrera sea, salvo ocasionalmente, un poeta simbolista.

En su caso sucede con las escuelas lo mismo que con los aportes individuales. Se puede hablar de contacto con esta o la otra corriente, de influencias de Samain o de Heredia, de Lugones o de D'Annunzio, se puede rastrear en su obra los rasgos de toda la poesía francesa posromántica. Se puede. Pero el conjunto de su poesía mejor —que, excepcionalmente, es mucha— pone en presencia de una personalidad poética incanjeable, de un formidable artesano que asimiló poderosamente lo que fuera y que con portentosa imaginación y tremenda soltura creó una

obra que, aventada la escoria, se desentiende de cuanto no sea ella misma, que ignora o hace a un lado, pese a lo que el propio autor diga o crea, escuelas y clasificaciones.

Cuando en 1903 escribe «La vida», «esa extrañísima anábasis», como escribe Emilio Oribe, se pone fuera de todo encuadre. Aunque no recurre al rigor de la décima, como en «Desolación absurda» y en «Tertulia lunática», poemas con los que se emparenta, el largo poema se anima como ellos a emplear el modesto octosílabo —un verso nada sofisticado ni libre ni «moderno»— para una empresa de suma exigencia, para dar cuerpo a un pensamiento denso y a una vigorosa y compleja imaginación, en una escritura muy suya, en la que se instalan ya, además del vocabulario propio —por no decir exclusivo—, la adjetivación intrépida, la desmedida hipérbole, el violento oxímoron, el juego de lo abstracto y lo concreto:

A un costado del arzón
caía su augusta pierna
¡como una interrogación
a la geometría eterna!

Sus caídas en el mejor romance, el curso activísimo del poema en que nada es estático, la maravilla compleja de una imagen en que una trama inextricable obliga a prodigios de imaginación:

Bordoneaba la marea
de sus cabellos en hilas
de diamante musical…

Ya están ahí, además de su manera, sus motivos y sus concepciones. «Es el poema síntesis de su concepción filosófica en la fase definitiva de su existencia», afirma

Ardao. «Muy diversas alusiones filosóficas aparecen en la poesía y en la prosa de Herrera y Reissig, pero en ningún otro caso con tan declarado y dramático sentido de experiencia y definición personales como en este notable poema».

Herrera, como la mayor parte de sus grandes contemporáneos, tuvo la conciencia y la sabiduría de su oficio. Algunos de los pocos ensayos que escribió y algunas páginas sueltas muestran sus preocupaciones, sus reflexiones, sus conclusiones con respecto a la palabra, a la escritura, a la relación entre el artista y el mundo, a los engranajes de la poesía.

«¿Cuántas facetas tiene el vocablo?», se pregunta en *Conceptos de estética*. La *palabra himética*, la que el poeta acosa como la abeja a la flor de la que, por alquimia, fabricará su oro, «designa en sí fenómenos táctiles, olfativos, visuales, de audición y de gusto; […] en la metafísica de la palabra se llega a un punto en que se pierde pie. ¿Qué es la idea sin el signo? ¿Qué es el signo sin la idea? Y bien, todo es idea y todo es signo». Y más adelante: «En el verso culto las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica. De su combinación ondula un ritmo doble [fonético-semántico, diríamos hoy]», «fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la muerte…». Y en una nota al pie de *El círculo de la muerte* completa: «Pienso que el triunfo de un verdadero estilo está precisamente en una compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de lo que llamaríamos subestilos, palabra y concepto […] Es una complicidad armónica y semejante; trátase de que la idea tome inmediatamente la forma del vocablo, como un *perisprit* la forma del cuerpo que mora, confundida con él y fraternizando hasta parecer tangible; y a su vez de que

la palabra se imprima en el pensamiento y entre en él, de un modo ágil, ni más ni menos que como en un molde preciso y pulcro la cera caliente».

Y eso implica complejas operaciones; el arte nunca es sencillo, aunque a menudo la apariencia de lo sencillo engañe y nadie pregunte a la frase, dice, «cómo se ha formado para ser tan diáfana, su tardía aventura por las selvas enmarañadas del pensamiento». Y vuelve reiteradamente sobre los procesos y las tareas que tocan al poeta, que no es un mero inspirado, que es un artesano, un artista. Su actitud frente a la naturaleza, a la realidad, nunca es pasiva ni se limita a transmitir una imagen. La poesía impone «los refinamientos de una tarea y de un intercambio con el medio ambiente tan lógicos y tan químicos como los que existen en el aire y el vegetal». Y detalla: «El artista es, en su arte, un colaborador de la Naturaleza, que pule, que aclara, que perfecciona al reproducir». Y que «al mismo tiempo, interpreta, da forma, sintetiza, sanea, deja de lado y amplía». Porque «el arte es combinación, indagación, auscultación, interpretación» y «no depende únicamente de la imaginación [...] sino que está ligado a las facultades superiores del espíritu». El poeta debe tener un sexto sentido, que es más bien una capacidad excepcional; un sentido que «en la gama sensorial explora hasta el ultravioleta; que en Ontología es un instinto del alma, revelador de lo oscuro, adelantado caviloso de la gran sombra que piensa...».

Y con el mismo cuidado ha atendido a la tarea poética en su intimidad, ya desligada de su relación con la realidad, con el entorno. Al final de su laudatorio prólogo al libro de Óscar Tiberio, dedica una o dos páginas a precisar

las carencias del argentino, y esta lista es, a la vez, la de algunas de sus exigencias.

> Es que Óscar Tiberio no ha sido un apasionado del ritmo imitativo, de las aventuras métricas, del neologismo bronceado, del acertijo musical por asociación de sonidos, de las morbideces que resultan de la diéresis y del eclipse de una sinalefa, del mismo que se obtiene eliminando las *r*, de la ingenuidad amaneciente de la *u*, del delirio y la fineza palatina de las delicadas *i*... y de las *s* y de las *x*. De ahí que nuestro liróforo adolezca, a mi parecer, de esa deficiencia hispánica de matiz y de harmonía, que consiste en negar a las palabras la personalidad autónoma del diamante o la corchea, haciendo ningún caso del divino dios pagano de *Esmaltes y Camafeos*.

Y antes de sumirse en otras elogiosas vaguedades le reprocha aun los pecados de la «falta de novedad en la estructura de las poesías, y del empleo monótono de las consonantes usadas».

La extensión de las transcripciones fue necesaria para resumir y organizar las ideas de Julio Herrera sobre su arte, y para hacer así evidente que el poeta sabía lo que hacía.

Una vez dado el gran paso, una vez decidida su actitud poética, Herrera irá creando en cauces paralelos, en por lo menos cuatro zonas de caracteres diversos y bien definidos, lo que confirma una singular maestría estilística, porque los poemas de cada grupo tienen una estructura y un trabajo interno, propios, y propios de cada grupo son, también, su vocabulario, sus motivos, y las experiencias vitales, espirituales o afectivas en que se apoya. Y sus paisajes. Porque Herrera no se limita a trabajar con diferentes



técnicas su material sino que selecciona en su entorno o en su experiencia los datos que sirven a uno u otro estilo.

Para su prodigiosa imaginación su reducido mundo fue más que suficiente y hasta inagotable manantial. Sabemos que, si bien su Torre de los panoramas era un pobre altillo desde el cual no se divisaba gran cosa, la azotea que la rodeaba era otro cantar. «La azotea ofrecía otro panorama», dice en aquella conferencia Miranda, uno de los asiduos visitantes de la Torre y uno de los mejores amigos, si no el mejor, del poeta: «Al Sur el río color de sangre, color turquesa o color estaño; al Norte el macizo de la edificación urbana; al Este la línea quebrada de la costa, con sus magníficas rompientes, y más lejos el Cementerio, Ramírez y el semicírculo de la Estanzuela[9] hasta el mojón blanco de la farola de Punta Carretas; al Oeste más paisaje fluvial, el puerto sembrado de *steamers*, y sobre todo el Cerro con su cono color pizarra y sus casitas frágiles de cal o terracota...». A todo ello se habrán sumado los románticos jardines de fines de siglo, las señoriales «casas-quinta» de su infancia, las granjas de los ejidos, y las cortas estancias en el interior del país donde cosechó olores y faenas, sonidos y lejanías. En las «propias campiñas de la patria cuya belleza monótona sonríe siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica» descubre las también modestas sierras de Minas,[10] pero para él se abre «un telón mágico de panteísmo» ante «esas toscas facciones de la geometría [...], esos grandes lóbulos de la psique del

9 Se trata de una playa y de una zona de parques —que incluye un lago y una cantera— a la orilla del mar, lo que puede explicar algunos versos en que Herrera parece mezclar sus paisajes.

10 «A la ciudad de Minas», en *Prosas*. Montevideo, Máximino García, 1918.

paisaje, esa tempestad momia de sierras que se destacan como un símbolo para la inmensa rotonda impávida [...] ese anfiteatro severo de alturas que sonríen en la mañana de cristal con los mil pliegues de su rostro venerable [...] esos abismos que hacen muecas fantásticas al vacío». Así se alimentó y así trabajó su imaginación, y estas mismas prosas revelan algunos de sus mecanismos de apropiación y de transmutación. Otros modos de la realidad le habrán dado esa teoría de mujeres jóvenes —niñas— de abanicos, de pianos en el crepúsculo, de citas prohibidas en sus *Parques abandonados*. Los libros seguramente le dieron mucho, en especial la materia de sus *Cromos exóticos* y de sus *Sonetos asiáticos*.

Dejando caer algunas composiciones menores y diversas piezas sueltas, por esos cauces van sus sonetos campesinos de *Los éxtasis de la montaña*, lo que llamara *Eglogánimas*, en alejandrinos; los sonetos endecasílabos, sentimentales o eróticos, *eufocardias*, de *Los parques abandonados*; los *Cromos exóticos* o *estrolúminas*, también en sonetos endecasílabos; y en octosílabos, naturalmente, las décimas de «Desolación absurda» y de «Tertulia lunática», sus *nocteritmias*.

La poesía de *Los éxtasis de la montaña*, ensimismada en su orbe de paisajes, emociones, cosas, gentes, vocabulario, tan ajenos a los que confinan las otras series de sonetos, es poesía campesina y es égloga, pese al empeño que pone en parecer poesía natural, sencilla, e incluso rústica y ruda; ruda hasta animarse a meter en uno de los más hermosos finales de soneto los vahos más elementales y famosamente desagradables.

> los vahos que trascienden a vacunos y cerdos

y palomas violetas salen como recuerdos
de las viejas paredes arrugadas y oscuras
«Claroscuro»

El propio Herrera previene contra esas apariencias, contra el hábito de creer que «lo sincero, lo real, lo espontáneo, es siempre lo simple», «porque en el fondo del diamante está la noche del carbón». Nada menos espontáneo, nada más cuidadoso y, si creemos al autor, nada más trabajosamente *hecho* que estas luminosas eglogánimas.

La prehistoria de Herrera y Reissig nos había deparado algunos poemas en que la naturaleza desempeña su «natural» y excesivo papel romántico. Por ejemplo, en el interminable y farragoso «Naturaleza», donde se historian un crepúsculo y los avatares de la noche, y donde las carencias de color y de paisajes locales que tan a menudo le fueron enrostradas se ven henchidas hasta el hartazgo en centenares de endecasílabos poblados de cardos y flechillas y de toda la flora y la fauna comarcanas. Y cuya mediocridad —salvo raros chispazos de poesía— debería demostrar que las acusaciones de exotismo que se hacen a su obra no apoyan el partido de la poesía; que el mero color local puede ser inoperante y que en ese rubro, como en otros, no importa tanto el qué como el cómo.

¡Constelación de luminosas chispas,
explosión de topacios brilladores,
caravana de fúlgidas avispas,
almas lumíneas de las mismas flores,
rocíos de oro, perlas de fulgores,
átomos de crepúsculos dorados,
enjambre fulgural de gotas de agua,
fosfórea floración de centelleos,

las luciérnagas brillan cual chispeos
de alguna inmensa y escondida fragua!

Este pobre poema de 1899, en que una fogosa imaginación hace lo que puede —pero puede poco—, revela hasta qué punto fue deliberado, consciente y radical su espectacular vuelco en la factura de la materia poética y también en la manipulación de los datos de la «naturaleza». Ya no se tratará de entonarla con el propio ánimo, ya no se tratará de cantarla o de ponerla en verso, sino de elaborarla para los fines del poema, de usufructuarla como escenario o como marco, y como proveedora de elementos de luz, de olor, de calor, de sabor o de sonido, de datos a organizar, a relacionar en un orden nuevo, en un cuadro orgánico donde, modificándose, contrastándose, identificándose, se conciertan, coordinan, combinan formas, sustancias, seres, abstracciones, objetos. A veces, algún leve matiz o algún verbo revelador explicita la voluntad y la actitud que gobiernan el poema:

Ripian en la plazuela sobre el único banco
el señor del castillo con su galgo y su rifle.
«Bostezo de luz»

Una técnica impar y compleja integra todo eso en la materia poética. Participan en ella, además de todas las posibilidades prosódicas y sintácticas, todas las figuras, a partir de las más corrientes del habla y de la creación literaria, eludiendo siempre, eso sí, la facilidad, creando siempre, apoyándose en lo que sea para que cada verso golpee con su riqueza, para que ninguno sea opaco o vacío. A tal punto que, a menudo, y muy a menudo, quedan,

a cualquier altura del soneto, uno o dos versos que muy bien podrían ser el magnífico final:

> Y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
> pasa por los quiméricos miradores de encaje.

dice el final del primer cuarteto de «El teatro de los humildes».

A menudo, las figuras se imbrican de una manera casi inextricable. Las correspondencias y analogías que enlazan todo íntimamente se enredan entre sí y con las comparaciones, las metáforas, las grandes imágenes, con la imaginación, la personificación de lo inanimado y de lo abstracto, claves de la constante impresión de vida y movimiento.

> Y como una pastora, en piadoso desvelo,
> con sus ojos de bruma, de una dulce pereza,
> el Alba mira en éxtasis las estrellas del cielo.
> «El alba»

En este caso es fácil separar los campos de la comparación y de la prosopopeya, pero vaya a saber dónde comienza y dónde termina cada figura en el sencillo verso que dice:

> Rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
> «El teatro de los humildes»

La misma complejidad puede darse cuando, en el proceso inverso, cosifica, como en este excelente zeugma de «El guardabosque»:

> De jamón y pan duro y de lástimas toscas
> cuelga al hombro un surtido y echa a andar taciturno;

Y cosifica a cualquier nivel, tanto a los «dos turistas, muñecos rubios de rostro inmóvil», de «Dóminus vobiscum», como a «Dios que retumba en la tarde, urna de oro», de «Las madres». En «Idilio» hace gesticular al fuego, animándolo, personificándolo,

> Y en lácteas vibraciones, de ópalo, gesticula
> allá, bajo una encina, la mancha de una hoguera

para, en el segundo verso, cosificarlo un punto más quitándole lo que tiene de brío, de autonomía, de vida, inmovilizándolo en una mancha, como si fuera uno de los detenidos detalles de un cuadro. Otras veces podría simplemente decirse que llega a cosificar «cosas», es decir, a agravar la materialidad de cosas que parecen incorpóreas o intangibles:

> El sol es miel, la brisa pluma, el cielo pana.
> «Los perros»

No es la égloga clásica. Viven en ella los rudos hombres del trabajo, los campesinos que *sufren* sus ropas los domingos, el barbero intrigante, el médico cazurro, los chicos del seminario, los perros y el gallinero; no tiene el corazón puesto en pastores que confían a una lengua elaborada e imposible sentimientos sofisticados o complejos. Sus campesinos, que habitan unos pocos sonetos, aunque idealizados, aunque dueños de tiempo y a veces de delicados sentimientos o intuiciones, son casi siempre creíbles y muy poco conversadores.

A pesar de ellos, y a pesar de una media docena de retratos —«El cura», «El ama», «La lluvera», incluso «El monasterio», porque está personificado—, el gran

protagonista de la colección es el teatro de los humildes, el paisaje; un paisaje historiado, dramático, en el que, mediante la animación y la cosificación, la enumeración más o menos caótica y el polisíndeton nivelador, cabe y se instala todo: hombres y bestias, cielo y tierra, Dios y el Diablo, en un mismo nivel de valores poéticos.

El dramatismo del paisaje está estrechamente vinculado con los agónicos avatares de la luz. De ahí el hincapié que, salvo en unos pocos poemas, se hace en la hora. En la gran mayoría de los sonetos, en la casi totalidad —si excluimos algunos retratos y descripciones—, hay alguna indicación horaria: día o noche, mañana o tarde, crepúsculo o amanecer, cuando no gira el poema entero sobre esas circunstancias. En los más se trata del crepúsculo.

Los simbolistas habían abusado del crepúsculo sobre todo por la vaguedad en que sume voces, luces, colores y sentimientos. Aquí, en cambio, el anochecer, como en menor medida el amanecer, sirve como circunstancia creadora de repentinos o de paulatinos milagros, de sobrecogedoras instancias en el suceder, y de algunas de las más nobles e intensas imágenes.

El ocaso es a menudo —no siempre— pivote de la estructura del soneto. En los cuartetos se plantea una situación, un estado, un clima; a cualquier altura de los tercetos, aunque muy a menudo abriéndolos, se da una indicación como *Anochece* o *Cae la noche*, o *Es ya noche*, indicación de que el gozne sobre el cual gira el poema para trasladar todo a otro plan, para pasar de cerca a lejos, de lejos a cerca, del paisaje a lo humano, de lo humano a los cielos y así. Pero aun cuando no sean piezas vitales en la organización del poema, esos gloriosos cambios de luz y de color, que implican, además de su transitoria maravilla,

cambios de clima y cambios de actitudes vitales en la naturaleza y en los hombres, están repetidamente en esa escenografía viva como veneros de misterio, de unción, de significaciones profundas ó como simples datos estéticos.

Coincidiendo o no con esta técnica, puede darse otra que consiste en instalar en los cuartetos el amplio escenario, el paisaje totalizador que abarca campos o montañas; lejanías o cielos, para enseguida ubicar en los tercetos, con fórmula impresionista, lo pequeño: el hombre, la pareja, el grupo. Con la misma frecuencia se da el movimiento inverso, detallándose en los cuartetos las escenas humanas, aldeanas, caseras, para, de pronto, en los tercetos, con un defecto de alejamiento, empequeñecerlas, ubicándolas en el Gran Todo, en el pleno atardecer, o en el pleno paisaje, dejando el conjunto perdido en la inmensidad de la noche, del universo, del alma del mundo, en el misterio, o envolviéndolo todo en un sentimiento panteísta.

Buscando los mismos efectos, ese vuelco o ese pasaje se hacen en otros casos a través de resortes diferentes que dan la misma idea de un momento, un instante en que se produce el trueque significativo: son los frecuentes adverbios temporales: *de pronto*, *de súbito*, *en tanto*, *mientras*. O las fórmulas del tipo de *Todo duerme*, *Todo es paz*, *Todo es grave*. Aunque en algunos poemas para intensificar un efecto, o cuando se dan dos momentos tales, pueden concurrir dos de esos sintagmas, como en «Ebriedad», donde se suman *Es ya de noche* y *De pronto*.

En *Los éxtasis de la montaña* Herrera da rienda suelta a lo que no se permite manifestar en el resto de su obra: la alegría, la bonhomía, la aceptación cordial de la vida, la facilidad para la broma o para la ironía afectuosa que

parecen haber sido rasgos notorios de su carácter. Su amigo Miranda dice, supone, que había otro Herrera nocturno, atormentado por la amenaza de la muerte, que a veces recordaba por un instante entre una y otra sonrisa diurna. Pero nadie ha negado su jovialidad.

Y el mundo de estos sonetos es casi siempre cordial y bienqueriente. El cielo es «bondadoso», «sin rigores»; «la tierra ofrece el ósculo de un saludo paterno», «La noche dulcemente sonríe ante el villaje / como una buena muerte a una conciencia albina». La entera realidad es a menudo tan alegre como a menudo parece haberlo sido el poeta. «Todo suspira y ríe»: «la risa como de leche de la conciencia blanca», el monte que «ríe como un abuelo a la joven mañana / con los mil pliegues rústicos de su cara pastora»; «ríe la mañana de mirada amatista», trisca el sol, una ternera rubia «baila entre la maraña», el perro «describe coleando círculos de alegría», pasan las «jocosas diligencias». El colmo de la risa se alcanza en el admirable soneto «La casa de la montaña»:

> Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
> risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
> y en la era en que ríen granos de oro y turquesa,
> exulta con cromático relincho una potranca...
> Sangran su risa flores rojas en la barranca;
> en sol y cantos ríe hasta una oscura huesa;
> en el hogar del pobre ríe la limpia mesa,
> y allá sobre las cumbres la eterna risa blanca...

Ese mundo riente resultaría un tanto falso y beato si no lo tiñeran a veces esos sentimientos de melancolía, de misterio, de abandono que se adueñan por momentos de la naturaleza o de los hombres. Si la noche no mirara «con

ojos viudos / de cierva sin amparo que vela ante su cría», si Cibeles no esquivara «su balsámica ubre / con un hilo de lágrimas en los párpados vagos», si sobre la pretendida ciencia de los hombres no guiñara «la eterna y muda comba interrogadora», si el llanto de una gaita no volviera «la tarde triste».

Herrera abarca ese mundo amorosa, delicadamente, pero sabe reírse de vez en cuando de sus gentes, de sus cosas, de sus debilidades. Ese humor, que no es el que brilla ocasionalmente en *Los parques abandonados*, ni menos el de sus poemas nocturnos, y que falta totalmente en sus *Cromos exóticos*, se despliega aquí, especialmente en los retratos —«El ama», «El cura», «El labrador»— y en las piezas descriptivas —«La escuela», «La Iglesia», «El domingo»—. Los preferidos blancos de sus burlas son las simplicidades del alma y de la conducta campesinas o aldeanas, y las gentes y las cosas de la iglesia. Uno de los posibles juegos consiste en destinar el vocabulario y los elementos del culto a los sujetos más inverosímiles, como el palomar de «La granja»:

> Monjas blancas y lilas de su largo convento,
> las palomas ofician vísperas en concilio,
> y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
> arrullan el milagro vivo del Sacramento...

O como cuando al final del retrato de «El ama», «en sus manos canónicas golondrinas y grullas / comulgan los recortes de las hostias que fríe». Es solo un decir juguetón el que, después de dar vida a «las vírgenes de cera [que] duermen en su decoro», anima risueñamente al santo que «se hastía de tocar la trompeta» o a la pileta que «sedienta; abre su boca de mármol»,

Mientras, por una puerta que da a la sacristía,
irrumpe la gloriosa turba del gallinero.

Ese humor no es nunca agresivo ni ácido. Ni siquiera cuando, después de decir la vida heroica y humilde de «El cura», agrega que «el único pecado que tiene es un sobrino». Tal vez el único caso en que tras la sonrisa se sospecha una visión cáustica, con algún matiz quevediano, se dé en el comienzo de «La casa de Dios»:

Flamante con sus gafas sin muchos retintes,
ataca a sus enfermos el médico cazurro:
al bien forrado, es lógico, lo cura con latines,
y en cuanto al pobre, rápido, receta desde el burro…

De 1900 a 1908, coincidiendo a partir de 1904 con la elaboración de *Los éxtasis de la montaña*, Herrera va componiendo *Los parques abandonados*, ese conjunto considerable de —frecuentemente— tan liviana materia, aplicándose sucesiva o contemporáneamente a uno u otro mundo, a uno u otro verso. Es una masa de lírica amorosa y, sin embargo, dijimos, tampoco estos parecen ser poemas confesionales. Alguno de ellos lo habrá sido, sin duda; muchos tal vez deriven o se sirvan de una situación, un momento, un sentimiento vividos, pero en estos éxtasis del jardín como en los de la montaña, el autor es un artista que organiza sus materiales, y lo que puede custodiar de vivencias propias pasa, cuando cabe, a incrustarse en la composición, a integrarse en el nuevo ordenamiento, a servir a un fin que puede apuntar a algo totalmente diferente de la experiencia original. Julio Herrera y Reissig está creando una obra y no contando su vida.

Por lo demás, tampoco *cuenta* gran cosa: la anécdota, en casi todos los casos, es mínima. Se trata, en la mayoría de los casos, de encuentros amorosos, pero, salvo excepciones, no hay elementos narrativos. Son momentos, instantáneas de la emoción, de la sensibilidad, de la sensualidad, y a menudo el soneto es una construcción en la que esa instantánea, ese momento, ocupa solo dos o tres versos. Así sucede en los casos en que el escenario, la hora, un paisaje ligado o no simpáticamente a los agonistas, ocupan la mayor parte de los versos; en «Nirvana crepuscular», por ejemplo. Así sucede también en aquellos en que uno o los dos cuartetos se ocupan de dar el clima de una situación —de expectación amorosa, de enojo, de incomunicación, de amor que se ignora— mientras que los tercetos, o solo uno de ellos, cargan de significación el hecho mínimo que cierra o resuelve esa situación, el hecho que pretexta el poema.

En una tercera parte de los casos tal hecho es nada más que un beso, un suspiro, una lágrima, una risa. Puede ser menos aún: una frente que se inclina, una mano tendida; puede ser más: una confesión, una reconciliación, un adiós. Uno de los más hermosos sonetos de la colección, «La sombra dolorosa», dedica un cuarteto a las voces acongojadas, lúgubres, gimientes que ahogan «los silencios campesinos» y que preparan para la doliente figura femenina, en cambio muda, del segundo. El primer terceto menciona eficaz pero someramente un mal compartido, y eso es todo; en el último terceto, abandonando esa apenas anécdota, la atención se vuelve al paisaje, alejando, agrandando la escena, y confiando al grito de una ajena máquina distante la sugestión de ausencia que pueda comunicar, el aullido de dolor que jamás permitirá Herrera a sus parcos enamorados.

> Mientras unidos por un mal hermano
> me hablaban en suprema confidencia
> los mudos apretones de tu mano,
> manchó la soñadora transparencia
> de la tarde infinita el tren lejano,
> aullando de dolor hacia la ausencia.

Como en muchos poemas de *Los éxtasis de la montaña*, en muchos de estos, entre el planteo de los cuartetos y la solución o el desenlace o el hecho en que culmina, alguna fórmula de las que integran un pequeño acervo denuncia el vuelco. Puede tratarse de una breve frase que indica la acción mutante: *Callamos*, *Y dimos en sufrir*, *Me arrodillé*; de una pregunta, de un piano desencadenante. Puede tratarse, de nuevo, de un adverbio temporal: *Súbito*, *De pronto*. O también, de nuevo, del paso de la tarde a la noche, o de algo que acontece a la tarde o a la noche.

En aproximadamente la mitad de los poemas el ocaso es el punto de partida para el cambio en la situación o en los sentimientos: «la tarde ahogose entre opalinas franjas»; «ardió la tarde como un incensario». Pero no siempre cumple el fin del día esa función servicial. Y en tal caso deja de ser un mecanismo de estructura, o combina ese servicio con una integración más plena en el acontecer lírico: se funde, por ejemplo, con el estado de ánimo de la pareja, o con uno de los agonistas, o con ambos. En «El camino de las lágrimas», al tiempo que se acaba «la tarde de oro», toda su alma «se pobló de noche». El anochecer puede ser un acto cómplice, como explica hermosamente en «El sauce»:

> A mitad de mi fausto galanteo,
> su paraguas de sedas cautelosas
> la noche desplegó.

En el ocaso se pinta, dice, «la dulce primavera de tu muerte»; y a su beso en los labios de la muerte, «se sonrojó tu alma en el ocaso». El tiempo amargo de reproches y de llantos se borra, én «Determinismo ideal», ante la presencia augusta y purificadora de la noche; aunque eso no es todo, porque, después que la mirada deja el pequeño mundo íntimo y abre el poema al infinito estrellado, por uno de esos procesos herrerianos endiabladamente complejos, ese infinito se sume en lo más recóndito del mínimo mundo de la pareja humana. Y, otra vez, en «El juramento», la noche es testigo, asiste, y al mismo tiempo que es íntimo y cómplice dosel, provee distancia, inmensidad, la posibilidad de agrandar el ámbito y de alejar el marco. De nuevo, en «Quand l'amour meurt», cuando hay noche en la mirada de ella, y antes de que los envuelva el «sudario de la noche», se da de pronto, en otra de sus esplendorosas maneras de decir la muerte del día, el correspondiente milagro: «en una trémula capilla ardiente / trocose el ancho azul».

Tan compenetrado está el anochecer con la materia misma de estos sonetos que más de una vez se transitiva el verbo y permite que se vea a la mujer «anochecer en el eterno luto», o que anochezca la tapa de un ataúd.

El ámbito, la luz, el cielo, siguen llevándose buena parte del espacio del soneto, porque la mayoría de las veces la acción se da en exteriores. Los más favorecidos son los jardines, pero suceden el campo, un lago; a veces, la montaña, el mar, un cementerio. Algún paisaje —«Anima Clemens»— coincide con los de las églogas pero, como norma, se trata aquí de un mundo más «romántico», de una naturaleza más tamizada, más encerrada en el novecientos, que nos depara surtidores y estanques, rejas y

madreselvas. O de un mundo saturnal, o de un clima onírico. O de interiores que rara vez se salvan de un piano. Y que están poblados de lágrimas y suspiros, de tumbas y de sueños, de música y de abanicos. No faltan resabios decadentes: los ópalos y los lilas, lo crepuscular y lo evanescente, algún esplín, y formas de erotismo lánguido, macabro o un poco cínico.

El buen humor dominante en *Los éxtasis de la montaña* ha dejado lugar, salvando algún chispazo, a la diversa pena de estos encuentros y desencuentros sentimentales. Es otra forma de humor la que se exhibe aquí en los textos más francamente eróticos. Herrera y Reissig es, increíblemente, uno de los poetas uruguayos —entre los hombres— que ha ido más lejos en ese terreno, pero asume ante la situación o el acto erótico cierta irónica, distanciada manera de mirarlo, de decirlo, que se manifiesta en su exposición deliberadamente técnica o mecánica; por ejemplo, en «Fiat Lux»: «jadeaba entre mis brazos tu virginia / y exangüe humanidad de curva abstracta…». Y de modo tanto o más flagrante en «La liga», donde es notable cómo son erotizados el sol, la sombrilla, el vestido, mientras se despoja el propio acto amoroso, describiendo «el erótico ritmo» con términos precisos y desvitalizados.

Humeaba el sol desde la pulcra hebilla
de tu botina un paraíso blanco…
y en bramas de felino, sobre el banco,
hinchose el tornasol de tu sombrilla.

Columpiose, el vaivén de mi rodilla,
la estética nerviosa de tu flanco;
y se exhaló de tu vestido un franco
efluvio de alhucema y de vainilla.

Como se ve, los opuestos mecanismos de animación y de cosificación siguen estando entre sus hábitos inveterados más característicos y más creadores. Y la pasión herreriana por la dificultad los sigue entretejiendo con otras figuras. La cosificación de abstracciones da lugar a extremadas catacresis: beber el horror, sudar horror, saborear la crueldad, el bello «sudando noche y asumiendo abismos». Otras son fuentes de preciosas metonimias:

Y erró a lo lejos un rumor oscuro
de carros por el lado de las quintas…

y de esa otra singular, espléndida metonimia, esa autónoma mano de «El enojo» que —cosificación, comparación, animación de por medio— se tiende hacia el final:

¡Vibró el chasquido de un adiós violento!
Cimbraste a modo de una espada al viento;
y al punto en que iba a desflorar mi tema,
Gallardamente, en ritmo soberano,
desenvainada de su guante crema,
como una daga, me afrentó tu mano.

En «Consagración», son cosificadas su propia alma y la mujer amada:

Y era en vez de mi mano —atenta al caso—
mi alma quien oprimía tu cintura.

y

Al fin de mi especioso simulacro,
de un largo beso te apuré convulso,
¡hasta las heces, como un vino sacro!

Vuelve a cosificar su alma —si podemos llamar «cosa» a un pájaro— en otra compleja figura de «La golondrina», en que da materialidad a lo inmaterial, aunque es una materialidad viviente y activa hasta parecer confundirse con un fenómeno de animación y aún busca dar una materialidad mayor —por leve que sea—, la del beso, al canto, en tan complejo juego que nos cuesta saber quién entra al alma: pájaro, beso, canto, alma:

> Y mi alma —pájaro invisible cuya
> gorjeante nota fuera un frágil beso—
> entró cantando al seno de la tuya!

De manera más aparatosa, más a lo Hugo, o más próxima a alguna imagen de Darío, anima audazmente las grandes abstracciones, como hace en «Idilio espectral»:

> Bramaba en la ribera
> de la morosa eternidad la austera
> Muerte hacia la infeliz Melancolía.

O, al revés, hace una abstracción de lo más pedestre, un pie, en esta aposición de «Decoración heráldica»:

> Tu pie, decoro del marfil más puro.

Dejando de lado tal vez con culpable ligereza esta y otras zonas de la obra de Herrera, pasaremos a la que se ha llamado tentativa o descuidadamente su poesía oscura o hermética o barroca o nocturna, donde se topa uno no probablemente con lo más perfecto o hermoso de su obra, pero sí, sin duda, con lo más admirable, original y moderno —ya no, en absoluto, modernista—: *La torre de las esfinges*. «Tertulia lunática», dígase lo que se diga, parece

ser no más que un subtítulo, tal vez menos significativo que el epígrafe *Psicologación morbo-panteísta.* Es un poema nocturno, sí, y retoma el proceso de la muerte del día y de la instalación de la noche, proceso que no solo señalamos ya como circunstancia común a la mayoría de las situaciones de *Los éxtasis de la montaña* y de *Los parques abandonados*, sino que se impone casi como un *motivo* de la poesía herreriana que, de manera obsesiva hace su camino desde el segundo poema publicado hasta el penúltimo: este.

En «Miraje», que pasó por mucho tiempo por su primer poema édito, 1898, y que es anterior a cualquier amenaza de renovación poética, los primeros versos decretan:

> Muere la tarde…Copos de llamas
> forman las nubes puestas en coro…

y, a través del lento sucederse de las correspondientes imágenes, se va haciendo la noche, hasta que *ya todo duerme.* Se suceden las luciérnagas, el río, el faro, la luna que «surge como de un nido» y «el cerro escueto que se levanta / como atalaya que al llanto asombra», todos elementos que volveremos a encontrar una y otra vez en toda esta línea de poemas, todos identificados o comparados con cosas que sienten, actúan o alientan. También el ya mencionado vituperado «Naturaleza», 1899, se inicia cuando el día va cediendo el paso a la noche:

> Entre celajes de irisado incienso
> expira el sol; su agonizante lumbre
> pinta en la altura un gran jardín suspenso,
> el estallido de una inmensa cumbre
> que formase con lavas de colores
> un alfombrado inmenso;

Otra vez se suman a la agonía del sol «los sauces de figura pensativa», las ranas «que entonan su elegía», las luciérnagas, una luna de luz petrificada que se desliza «como un blanco pelícano del cielo», el río, el cerro «mudo, quieto, imponente, corpulento», el cementerio. En cierto momento reaparece la fórmula que conocemos: *Es ya de noche.* Surge entonces la hermosura desnuda de una mujer que vaga hasta encontrar a su amante y que llena el resto del poema.

En los dobles octosílabos de *Nivosa*, 1900, que es en cierta medida un poema de amor, el juego con la blancura de la noche de luna se da en formas que prefiguran la poesía final.

> Las rocas como fantasmas enseñan sus curvos flancos
> y parecen recostadas en un diván de albo lino;
> yergue el monte su cabeza de gran pontífice albino
> y es el mar un gran cerebro donde bullen versos blancos.

Al monte, el mar, los astros, la risa de la luna, añade —tiempo después, según parece— una estrofita que nos aproxima al espíritu de *La torre de las esfinges*:

> ¡Ven, neurasténica loca
> de mis inviernos de hastío!
> Lejos de ti siento frío:
> ¡ven, neurasténica loca!

En 1903 son fechados dos poemas muy diferentes entre sí pero antecedentes ambos de *La torre de las esfinges*: «La vida» y «Desolación absurda». «La vida», ese viaje metafórico y metafísico, esa autobiografía espiritual, como expresión de una experiencia agónica está más vinculada con la «Tertulia lunática». En cambio, formalmente, esta

tiene un mayor parentesco con «Desolación absurda»; los dos poemas están escritos en décimas que en ambos casos agregan una dificultad —para Herrera las dificultades nunca son suficientes—: los versos primero y cuarto llevan la misma rima; es más: ambos versos terminan con el mismo significante, aunque este cobre a menudo en el segundo contexto otro significado. En «Desolación absurda» alternan, aunque de manera más desorganizada aún que en *La torre de las esfinges*, dos o tres motivos, por llamarlos de algún modo, que son fundamentales: el mundo exterior nocturno, animado y transmutado; una especie de demonio femenino, la devoradora de hombres, la vampiresa, que aquí es menos que la amazona emblemática de «La vida»; el poeta, no tan torturado esta vez, testigo y paciente del uno y de la otra.

La llave para entrar a los otros dos poemas está en «La vida». Esta vasta alegoría se vería tan poco accesible como ellos si le faltaran las notas al pie que agregó el poeta para ayudar a seguirle. En la forma es una especie de borrador de las espinelas, de las otras piezas. Está escrito, como ellas, en octosílabos, y las estrofas, que son dispares, quieren ser décimas a menudo: comienzan por una redondilla, como estas, y unas veces se quedan en eso; otras, siguen o mechan versos blancos. En algunos casos se hace la mitad justa de la décima; el oído está siempre esperando décimas. La singularidad de «La vida» consiste en que los episodios están enlazados por el viaje metafísico y en que la oscuridad que hubiere proviene, fundamentalmente, del sistema alegórico que se pone en juego; en las que podrían ser dos reminiscencias dantescas o medievales que después se verán sobrepasadas por procedimientos más evolucionados y personales.

En *La torre de las esfinges* el yo del poeta naufraga entre las cosas ya sin su caballo viajador, y esa Amazona que representaba demasiadas cosas restringe a la vez que profundiza su sentido, descabalga y parece confundirse con la poesía o con la vida, que lo solicita, lo arroba y lo mata con sus dádivas exigentes y avasalladoras. Parece que se trata de la poesía cuando repite una idea que ya buscaba expresión en *Conceptos de crítica* cuando hablaba de las producciones de los decadentes como de «eflorescencias enfermizas de un organismo viciado» o cuando dice ahora: «mi ulceración en tu lirismo retoña / y tu idílica zampoña / no es más que parasitaria / bordona patibularia / de mi celeste carroña». Es así, pues, su mal celeste, su celeste carroña, el alimento de su lirismo, el campo que alimenta hasta esos parásitos: sus limpias eglogánimas. La poesía vive en él como un cáncer, como la muerte. El corazón, la herida del poeta, su lepra divina, son el terreno donde germina la floración poética, con sus miasmas, sus parásitos, sus virus: «como un cultivo de astros / en la gangrena nocturna». Parece también la poesía la que es un «vértigo de ensambladura» —¿o podría ser el amor?—, la «mariposa nocturna / de mi lámpara suicida». Podrían, en cambio, referirse a la muerte —¿o a la mujer, al amor?— todas las acusaciones de *voraz*, *antropófaga*, *carnívora* —en los borradores se ven aun *caníbala*, *vampiro*— y los nombres arrojados *Fedra*, *Molocha*, *Caína*, *Clitemnestra* —muchos de cuyos nombres y calificativos son arrojados también a Julieta en algunas querellas epistolares—; las exhortaciones: «y sórbeme por la herida / sediciosa del pecado / como un pulpo delicado» o «deja que en tu mano pálida / mano de olvido y perdón / se enfríe mi frente pálida / y duerma mi corazón». Es su vida, que arrastra su

muerte «la paradoja del Ser / en el borrón de la Nada», la que «luego en un rapto de luz / suspiró y enajenada / me abrió como un libro erótico / sus brazos y su mirada»; la que le hace hablar de su «vida moribunda».

Las oscilaciones entre el paisaje simbólico u objetivador y las invocaciones o los apóstrofes, que en «La vida» estaban justificados por el viaje, en «Desolación absurda» y en *La torre de las esfinges* se eslabonan como si en la alta noche, luchando con un mundo que no cabe en sus versos, el poeta dejara sus dolorosas visiones para llamar, invocar a la poesía, armada de su poder terrible, que sabe hacerlo rendir bien y extenuarlo, o como si, pidiendo tregua a su conciencia torturante, invocara a la vida, al amor, que saben hacerlo vivir y agotarlo hasta la muerte.

Además de la organización significativa del paisaje, de la estructura formal, del demonio femenino, de jugar por un lado con esa mortal fascinación y por otro por las vicisitudes del Yo inquieto y angustiado —en «La vida» la separación se hace entre amazona y corcel—, hay datos más externos que hacen saltar la evidencia del triple parentesco. Por ejemplo, la nocturnidad; en «La vida», que pasa del alba a la noche, y en *La torre de las esfinges*, que pasa del crepúsculo a la noche, se ven parecidos, morosos, pautados anocheceres:

> Lentamente, vagamente,
> cautamente y mortalmente
> como un discreto reproche
> se deslizaba la noche

y



Capciosa, espectral, desnuda
aterciopelada y muda
desciende en su tela inerte
como una araña de muerte
la inmensa noche de Budha.

En «Desolación absurda» la noche está también hecha de cosas que se mueven como seres animados, que bostezan, rezongan, obseden, fingen, acechan, pero, pese a eso, corresponde más bien al *Et noctem quietam concedet Dominus*... que encabeza la parte *V* de *La torre de las esfinges.* Esas tres noches tienen un espectador y un intérprete; se animan bajo el ojo de una conciencia vigilante y simpática. En los tres poemas aparece la imagen de su espíritu atravesando telarañas de prejuicios, ideas hechas, supersticiones, creencias, enigmas. Completamente transfigurada y traspasada a su realidad de paisaje en los otros poemas, en «La vida» guarda la forma de una comparación dentro de la cadena alegórica: «Y en su estupendo camino / perforar cual ígnea mosca / la inmensa tela de araña / de los cometas del Sino»; en «Desolación absurda» pasa «el meteoro / como metáfora de oro / por un gran cerebro azul»; en *La torre de las esfinges* «se suicida en la extraña / vía láctea el meteoro / como un carbunclo de oro / en una tela de araña». Esto en la versión definitiva; en los borradores escribe *se desangra* por *se suicida*, mostrando así mejor que la idea era el esfuerzo del espíritu desgarrándose, atravesando vallas, y *mosca*, como decía en «La vida», por *carbunclo.* También depende, en «La vida», de la alegoría lo relativo al inconcebible Abstracto: «A su divino contacto / llenábanse de monólogos / los tenebrosos ideólogos / del inconcebible Abstracto», y

se independiza en *La torre de las esfinges*, en «Todo es póstumo y abstracto / y se intiman de monólogos / los espíritus ideólogos / del inconcebible Abstracto». La atracción erótico tanática del demonio vital, creador y devorador, halla expresiones parecidas: «me espeluzna tu erotismo / que es la pasión del abismo / por el Ángel Tenebroso», se lee en «Desolación»; y en *La torre de las esfinges*: «Es un cáncer tu erotismo / de absurdidad taciturna y florece en mi saturna / fiebre de virus madrastros / como un cultivo de astros / en la gangrena nocturna». El antecedente está también en «La vida», aunque sin el paralelismo formal, especialmente en los versos que dicen: «...un sordo placer / fúnebre me avasallaba / y sentí como una cava / en lo más hondo del ser».

Al fin de las aventuras nocturnas, y agotado por las exigencias de la creación y de la vida, el espíritu se da con la muerte. En «La vida», la amada inalcanzable «trocose como a un conjuro / en un caballero oscuro / el cual con una estocada / me traspasó el corazón»; en «Desolación absurda» la muerte, sin ser nombrada, parece moverse en la estrofa *XII*: «beberán tus llantos rojos / mis estertores acerbos / mientras los fúnebres cuervos / reyes de las sepulturas / velan como almas oscuras / de atormentados protervos», y, en la última, «que en el drama inmolador / de nuestros mudos abrazos / yo te abriré con mis brazos un paréntesis de amor»; en *La torre de las esfinges*, en la parte VI —*Officium tenebrarum*— culminando el crescendo de potencias voraces y mortales activas en la parte V, parece rematar el poema: la noche se torna capilla ardiente, hay signos entre los astros, «sangra un puñal asesino» que evoca el del caballero oscuro de «La vida», y la intrusa que abre «entre sordos cuidados / las puertas,

con solapados / llaveros agrios», parece no ser otra que la muerte; hay además los gestos sacramentales del sauce, un charco que hace las veces de tragaluz del Averno, y, por fin, una visión del otro mundo de clara filiación dantesca. Como siempre, faltan los puentes y se vacila entre considerar la descripción como la vista que ofrece el tragaluz o como la *mise en scène* que espera a nuestro héroe después de los sacramentos, cuando, cerrado su ciclo terrestre, debe esperar entre las sombras de los réprobos la barca murciélago de Caronte mientras la carcajada de Plutón rubrica como un último sarcasmo. El final de «Numen, VII», cuyo comienzo en pasado parecía dar por terminado el ciclo agónico, cierra de nuevo con una cita para la muerte, ahora en un tono de galantería macabra al uso baudeleriano que, de golpe, da al resto del poema un aire de juego. Ese aire y las décimas narradoras y que fingen darlo todo en cada arresto son más culpables, tal vez, que la falta de claves y de puentes, que las paradojas y que las hipérboles, de la facilidad que ofrece a la lectura y de la dificultad que opone al acceso, la idea perturbadora y compleja que Herrera quiso comunicarnos.

La torre de las esfinges, este extraño poema que no lo habría de parecer tanto tras las experiencias a que se iba a precipitar la poesía pasada una década, fue escrito antes de su tiempo. Herrera se lanza a esta aventura mientras la poesía francesa chapotea en la descorazonadora zona que M. Raymond llama *le reflux* y cuando no tienen aún miras de surgir en Latinoamérica otras nuevas y difíciles aventuras poéticas. Tal vez por eso, desde el comienzo, se fueron achacando sucesivamente a la osada empresa inspiración y móviles espurios o despistados: esnobismo, drogas, afán de singularizarse, delirio, juego. Y luego,

por esa escritura, se ha ido tachando a Herrera de oscuro, hermético, barroco, demencial; y se ha aconsejado no buscar en ella un «tema» preciso. Nada de eso explica la espléndida parábola que va de «La vida» a *La torre de las esfinges*. Ni la tendencia lúdica ni la loca capacidad desintegradora y reintegradora de la omnímoda libertad que ejerce Herrera bastan para explicar el poema, ni la insistencia en esa idea poética, ni las coherencias esenciales que se escudan tras las aparentes incoherencias.

La aducida oscuridad no es tanta. Unas pocas notas al pie, como las que lleva «La vida», hubieran liquidado los verdaderos enigmas; los demás son meros problemas de exégesis. Nada parece confirmar una voluntad de oscuridad como, por ejemplo, la que animó a Góngora, quien declara en una carta que el entendimiento del lector «quedará más deleitado cuando, obligándolo a la especulación por la oscuridad de la obra fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto»[11]. Es más posible que en su caso actúen las tres causas de la oscuridad involuntaria que propone Valéry al explicarla en la génesis de *Ébauche d'une serpent.*[12] Ella resulta, dice, de tres factores: «la propia dificultad de los temas que se plantean al escritor», la cantidad de «condiciones independientes que se impone el poeta», y, consecuencia de estos dos factores, «la acumulación sobre un texto poético de un trabajo demasiado prolongado». Es posible que Herrera haya asumido lo que puede llamarse su hermetismo como una forma de total libertad —dentro, eso sí, de una prisión formal rigurosísima—,

11 Fragmento de una carta de Góngora transcripto por E. Noulet en *Études littéraires*, México, 1944.
12 Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry.* Le livre, París, 1926.

libertad que se manifiesta diversamente, en el desparpajo léxico, en su «arbitraria lógica» que tal vez se inspira en la de los cielos, en la osadía semántica, en los cada vez más riesgosos alejamientos del término metafórico con respecto al referente.

Tampoco es correcta una de las más habituales calificaciones: la de poesía barroca. En todo caso habría que decir manierista —siguiendo los criterios de Hauser—, porque le falta, entre otras cosas, el patetismo del Barroco, y por lo complejo y lo artificioso de la forma, por una búsqueda de la originalidad llevada a veces hasta la extravagancia, por el cúmulo de antítesis, de figuras entrelazadas, por la mixtura de elementos graves y cómicos, sensuales e intelectuales, por sus cosas que resultan ser otras, por cuanto hay en su poesía de mágico, de absurdo, de insano, de sobrenatural, por la idea de lo incomprensible, de lo enigmático del cosmos, por su concepción teatral del mundo y de la vida.

Es, sin duda, un poema desconcertante, y el desconcierto inicial puede llevar al lector a preguntarse enseguida si no hay allí, simplemente dos poemas imbricados: uno constituido por las partes I, II, IV y VI, que se ensañan con aquel mundo exterior y nocturno; otro, por las partes III, V y VII, que apostrofan al ente femenino y devorante. Serían dos poemas fáctica, léxica y retóricamente distintos, ajenos. ¿Qué los liga? Ese «pitagorizador / que horoscopa de ultra-noche», ese de la «doble vista», ese «búho de ojos de azufre» que «sobre la torre, enigmático», «su canto insalubre sufre». Y la relación de ese insomne con la heteróclita noche que rodea su torre está aludida y declarada desde la primera estrofa: «Objetívase un aciago / suplicio de pensamiento». Hacia la noche «de opio» es abierto «el

ojo de una conciencia / profunda de espectroscopio», que filtra y distorsiona, que muda como un caleidoscopio los colores, las formas y las relaciones del mundo exterior.

La realidad espectral
pasa a través de la trágica
y turbia linterna mágica
de mi razón espectral.

O, tal vez más expresamente, en esta estrofa clave:

Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles

En la alta noche y en la alta torre su yo padece difíciles avatares, oscuros naufragios; la escisión del yo, que se había alegorizado en «La vida», se vuelve a dar aquí, y la conciencia se vuelve sobre sí misma:

En la abstracción de un espejo
introspectivo me copio
y me reitero en mí propio
como en un cóncavo espejo.

El enfrentamiento con lo insondable, con la arbitrariedad y el enigma cósmicos, puede ser aún más desquiciante, provocar en él una fractura más grave y también, como en «La vida», se lanza ahora en persecución de una identidad que se le escapa:

En el eco que refluye,
mi voz otra voz me nombra,
y hosco persigo en mi sombra
mi propia entidad que huye.

Sus convicciones metafísicas, sus certezas, que asoman aquí y allá, no le son, sin embargo, refugio ni áncora; monismo, panteísmo, panpsiquismo, el Inconsciente, el alma del mundo están ahí, coherentes, pero el «genio de lo Absoluto» es lóbrego, «todo es tiniebla / en la conciencia del mundo»; el Infinito «derrumba / su interrogación huraña», el Gran Todo inconsciente es tan aterrador como el silencio de los abismos de Pascal. El cielo estupefacto tampoco ofrece mucho: la música de las esferas es fingida y ni siquiera es más que un borrador:

> Y en su gran página atómica
> finge el cielo de estupor
> el inmenso borrador
> de una música astronómica.

Ni es tal el pretendido orden de los mundos, la aparente lógica del estrellerío en que se hace corpórea el alma del mundo.

> Y cunde ante la arbitraria
> lógica de la extensión
> la materialización
> del ánima planetaria.

Así, pues, construyó Herrera en estas tres y en otras tantas direcciones, con total convicción, con limpia maestría, con encendido lirismo. Si quisiéramos tocarlo, si intentáramos buscar al hombre Herrera, deberíamos hacerlo en sus poemas «nocturnos», especialmente en *La torre de las esfinges*, porque su organizada libertad es más desembozada, más reveladora, entrega más cabos sueltos y muestra más nervios al desnudo. Y, en fin, porque si no tuviéramos más remedio que creer que también estos

versos son construcciones, fabricaciones de arte desligadas, sustraídas a todo acaecer interior, tendríamos, sí, que admitir que este hombre no fue más que un formidable instrumento en disponibilidad. Nada menos, pero nada más.

Y no. Lo más que podemos decir es que con *La torre de las esfinges* Herrera se internaba en 1909, poco antes de morir, prematura y tal vez inexplicablemente, por un camino que no estaba en los mapas, un camino que quizá descartaría en seguida —su próximo o contemporáneo y último trabajo fue la «Berceuse blanca»— y que, a sus treinta y cinco años, la muerte cortó un proceso, canceló una imprevisible carrera de poeta.

Pese a que con aquel poema llegó tan lejos y pisó el terreno de máximo riesgo, no parece haber sido el punto de partida de nadie. Sus imitadores de borrada memoria repitieron casi siempre sus *Éxtasis de la montaña.* Creacionistas y ultraístas, que pusieron «de nuevo en la actualidad literaria el nombre de Herrera y Reissig», como dice Emilio Oribe, parecen haber agotado su entusiasmo en las osadías metafóricas, en las complejas e inusitadas figuras de sus sonetos. Ni sus grandes contemporáneos —Rilke, 1875; Machado, 1875; Valéry, 1871— corrieron por entonces y a tal punto los riesgos que lo acercarían a lo que estaba llegando: el manifiesto futurista es de 1909; Dadá, de 1916; el surrealismo, de 1922. El chileno Huidobro, que en 1918 lanza el «creacionismo», reclama en *Altazor III* cosas que Herrera ya había concedido:

> Hay que resucitar las lenguas
> con sonoras risas
> con vagones de carcajadas
> y cataclismos en la gramática.

Sea como fuere, tal vez no es inexacto afirmar que fue Herrera quien en Latinoamérica se adelantó a esos cataclismos, a esas razonadas violencias y destrucciones y a esos desacatos del signo y de la coherencia que dejaron por el camino al lector corriente y que dejaron por momentos a la poesía como una rueda loca girando en el vacío.

Y si en Herrera parece inexplicable tanta libertad sometida a tanto freno, si parece contradictorio el desenfreno retórico, semántico, hasta estructural del poema dentro de las formas rígidas del verso y de la rima difíciles y perfectos, recordemos que a tan poco de nuestro romanticismo había dos rebeliones formales posibles —aparte de la organización sintáctica y de la relación significante, de la deformación, de la risa y de la mueca—, dos rebeliones que podían afectar ya a la formulación retórica, ya a la versificación. Esta última podía deshacerse del molde convencional del verso e ir al puro ritmo, o podía aceptarlo e incluso irse al otro extremo, a una extremada, inaudita exigencia que no dejara punto de contacto con la autocomplaciente y desdeñada facilidad romántica, empleando la prosodia, como decía Valéry, «*comme un obstacle qui use la facilité*». Y casi no podía esperarse otra cosa en alguien tan espléndidamente dotado para ello. Su rebelión, sus rebeliones, fueron las otras.

LA TORRE DE LAS ESFINGES COMO TAREA *

Ver trabajar a Julio Herrera y Reissig no es una empresa de particular interés. Su labor, podría decirse casi sin titubeos, es la del tipo más corriente.

El mayor provecho que se saca del estudio de los manuscritos de *La torre de las esfinges* consiste en que estos ayudan a destruir la leyenda de su gestación por el delirio. No dejan ver la escritura enloquecida que se quiere hacer derivar de la dolorosa enfermedad, del improbable vicio, sino la tarea —encarnizada sí— sobre una materia más o menos alejada, en su primera instancia, de su objetivo. Por eso decimos que en Herrera se da la forma más corriente de la aventura poética.

Todo buen versificador —no todos los llamados poetas lo son— conoce el proceso. Por arrebatado, por doloroso, por íntimo que sea el asunto, la voz sale ya doblada en determinado verso, en determinada estrofa y, oh misterio, con determinada rima. Todo ello en una mezcla indiscriminable de elección y azar. Sobre el papel se realiza la ensañada partida: se cambian las piezas, se equilibra, se equidista, se pondera. Exigen los ritmos, la rima exige, la voz quiere decirlo mejor, más invenciblemente. Y el poeta trabaja urgido por esa exigencia implacable que no da reposo hasta satisfacerse.

Tal es, pues, el proceso que conoció Herrera. Escribe la estrofa de una primera plumada, como si un cierto

* Se publicó en *Número*, Montevideo, setiembre-diciembre 1950, año 2, n.° 10-11. pp. 601-609.

esquema estrófico —no solo rítmico, no solo fonético, no solo conceptual— buscara expresarse. Pero difícilmente acierta el primer golpe, e insiste hasta dar con su forma definitiva.

En este caso las estrofas toman la forma de décimas que riman los versos primero y cuarto con una misma palabra.

Tal vez estuviera desde el comienzo en la voluntad de Herrera dar esa forma a este poema;[1] tal vez lo estuvieran también la separación en dos tonos incomunicados y la desusada dimensión que le concede. El primer estado de *La torre de las esfinges* que se posee, el primerísimo —de enorme interés, por otra parte—, parece negarlo. Se trata de una alineación de notas para un poema nocturno sin rastros del demonio femenino que lo habitará luego, y donde heptasílabos, octosílabos y otros versos o no, unidos por su virtud de convocación de signos nocturnos, se ocupan sobre todo de ajustar sus verbos en un afán que, si ahora es habitual, entonces era invalorable.[2]

Pero en la segunda hoja, donde se esbozan no menos de diez de las cuarenta y tres estrofas, ya se repite en un caso la palabra-rima de primero y cuarto y, casi enseguida, aparece una décima completa, la que comienza: «Oh musical y suicida».

En adelante la escritura procede siempre por estrofas completas, del corte ya señalado; unas veces sin correcciones, o casi, y con buena letra; otras, revelando vacilaciones

1 Andaba tras esta estrofa desde *La vida* y la había redondeado en las catorce décimas de *Desolación absurda.* Esa palabra-rima repetida no es familiar a los poetas cultos. Sin abundar, en la poesía popular aparece algunas veces. Muy conocida es la usada en el estilo «Pobre gallo bataraz» que canta Carlos Gardel.

2 Por el estilo de «el eco reitera; la acústica divulga».

que, desde el instante mismo de la versión sobre el papel, multiplican palabras y versos para un lugar determinado.

Es natural que, cuando una estrofa aparece en estos papeles por primera vez, no siempre se pueda estar seguro de que sea nueva. Es muy posible[3] que falten estados anteriores de las muchas que se estrenan con esa letra sin impaciencia. Su especial prolijidad no se encuentra en el otro tipo de estrofas: las que se ve hacerse en la página; esas que ocupan siempre más de diez renglones porque un verso ha salido de dos, tres o más maneras.[4] En ambos casos —más a menudo en los segundos—, una vez planteada la estrofa, las palabras empiezan a trepar sobre las palabras,[5] versos enteros se interlinean,[6] media estrofa modificada se hace lugar a un costado, se acumulan palabras —cuatro, ocho, veinte—, sustitutos que esperan reemplazar a una que no parece la exacta. En algunos casos, después de muchas idas y vueltas, triunfa el primer ocupante.[7]

¿Qué busca Herrera? Es imposible generalizar. Busca muchas cosas. A veces trata, sobre todo, de que suene bien, de que cante; otras, de que lo diga mejor. El proceso es siempre complejo. No se puede mover un peón sin que todas las piezas se vean complicadas en los azares del juego. Tal vez lo único que se pueda hacer sea definir la tarea

3 Parece seguro en el caso de la décima que empieza «La luna de plafond chino».

4 Tomando como ejemplo la primera estrofa de «Avernus»: «con romas garras de imperio», «con seducciones de imperio».

5 Por arriba y por debajo de *romas garras* se puede leer: regias alas, negras alas, rojas alas, irisaciones.

6 «Con *mise en scène* de imperio».

7 Para seguir con la misma estrofa citamos un caso en que triunfa el segundo ocupante: «de tus verdores aciagos», «réprobos de tus halagos», «malditos de tus halagos», «de tus rencores aciagos», «falaces de tus halagos», «réprobos de tus halagos».

como un ajuste general tendiente a acercarse todo lo posible a aquello que buscó expresión y a satisfacer el oído del poeta que siempre reclama su parte.

Los casos que se pueden proponer son contradictorios. Por ejemplo, la segunda parte de la metáfora de Edén, en la cuarta estrofa de «Avernus», es elaborada cuatro veces, con tres juegos de rimas distintos y poco cambio esencial:

I
Tu cabellera violeta
vierte en fronda prohibida
mi abrazo es la sierpe asida
y los frutos deleitosos
tus inauditos y briosos
senos de muerte y de vida!

II
Tu cabellera violeta
vierte en fronda prohibida
Es mi abrazo la fingida
serpiente y los eruditos
frutos son tus inauditos
senos de muerte y de vida!

III
Tu cabellera violeta
simula su fronda inerte
La sierpe es mi brazo fuerte
y los frutos deleitosos
tus inauditos y briosos
senos que me dan la muerte!

La eliminación de una redundancia como la constituida por «senos» que dan la «vida» plantea la desnuda

antinomia de «senos que dan la muerte». No debe menospreciarse tampoco la mayor fuerza de las nuevas rimas, que ayuda sensiblemente a destacar la intensidad y la violencia.

En la versión definitiva hay otros progresos importantes: la sustitución de «simula» por «denuncia» y la de «deleitosos» por «delictuosos», calificativo que acerca más los frutos a su historia de pecado.

En el ejemplo que sigue, el borde de rimas permanece intacto y ya no se trata de trocar apariencias de una idea bien conseguida. Es evidente, en cambio, el esfuerzo por despejar una idea confusa y torpemente expuesta, sostenido hasta dar con sus justas palabras, con su clara expresión.

Existiendo cuatro estados de esta décima que comienza «Te llevo en el corazón», lo más eficaz para mostrarlo parece ser la confrontación del primer estado con el último:

I
Me descompone y me ulcera
tu lirismo me emponzoña
una vibrante zampoña
de infección cantaridaria
bordona parasitaria
de tu gloriosa carroña.

IV
¡Oh Monstrua! Mi ulceración
en tu lirismo retoña
y tu idílica zampoña
no es más que parasitaria
bordona patibularia
de mi celeste carroña![8]

8 Los versos se transcriben sin las correcciones intercaladas para no caer en detalles complicados y en la seguridad de que alcanza ese núcleo para la clara comprensión.

Parece haber incluso contradicción entre «Tu lirismo me emponzoña» y «Mi ulceración / en tu lirismo retoña». Pero en el fondo ese cambio de persona es indiferente. Se dijo hace poco en otro artículo sobre Herrera: «Es así, pues, su mal celeste, su celeste carroña, el alimento de su lirismo, el campo que nutre hasta a esos parásitos: sus limpias eglogánimas». La poesía «vive» como «un cáncer en él, como la muerte».[9] Si esa es la idea, hay que reconocer que, pese a estar mal planteada, se alcanzaba a reconocer en el primer ejemplo. Por eso no es esencial, tampoco, la diferencia entre «tu» carroña y «mi» carroña.

En algún caso las mejoras han pagado un precio muy alto. Un ejemplo: es posible que la idea de emboscada maldita de halago y de tentación se deduzca más expresivamente del elemento «senos» que del elemento «ojos», pero en la estrofa que comienza «Tú que has entrado en mi imperio» la incorporación del primero provoca un desajuste verdaderamente molesto y frustrador de la figura final. Se pasa mediando otras modificaciones que no vienen a cuento de:

I
Infiérname en el cauterio
mortal de tus ojos vagos
ojos que son como lagos

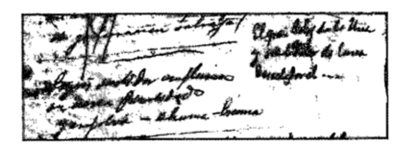
9 Idea refiere a su artículo «Julio Herrera y Reissig: Seis años de poesía», *Número*, año II, n.º 6, 7 y 8, enero 1950; también recopilado en este volumen.

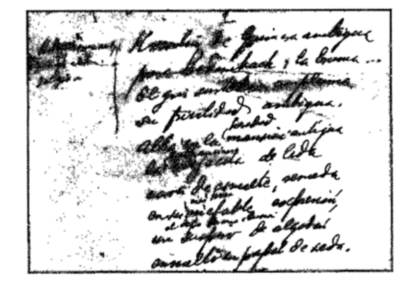
en cuyos verdes sigilos
vigilan los cocodrilos
de tus verdores aciagos
réprobos de tus halagos.

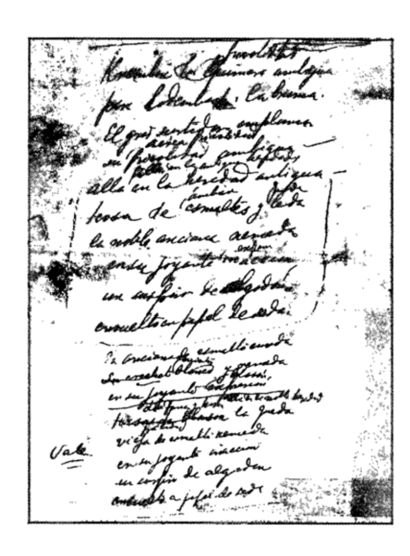
II
Infiérname en el cauterio
voraz de tus ojos vagos
y en tus senos que son lagos
de ágata en cuyos sigilos
vigilan los cocodrilos
réprobos de tus halagos.

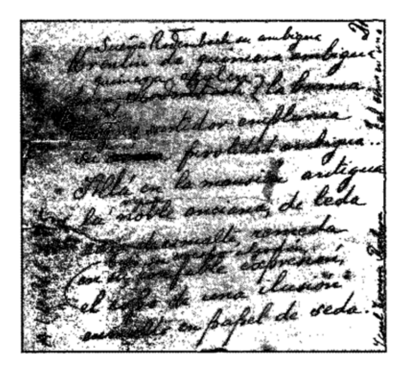
Es innegable que esos senos como lagos —lagos de ágata, para colmo, lo que añade la idea de superficie plana y con vetas no de color carne precisamente— hacen una figura que quedará fracasando en la imaginación de cada lector para siempre. Con la simple restitución de la palabra primitiva la imagen se torna preciosa e infinitamente precisa.

Finalmente nos ocuparemos de una estrofa cuya inserción —como la de muchas otras— solo podría explicar un muy fino trabajo de exégesis que no parece cooperar con los temas esenciales del poema pero que, sin embargo, es de las que más difíciles se han mostrado. Sus formas sucesivas brindan una información apreciable sobre los procedimientos de Herrera.









En este caso la concepción del juego de rimas resulta de giro tan irresistible que no se deja sustituir y que, pese a las numerosas modificaciones perpetradas adentro, el borde permanece invariable. Solo en dos oportunidades aparecen versos que, en caso de haber medrado, hubieran provocado cambios. Son dos versos intercalados: «su aérea frivolidad» y «allá en la antigua heredad», que no resultaron más que anotaciones sin consecuencias.

Los antecedentes de esta décima aparecen muy al comienzo del trabajo. Ese «gris surtidor» que «empluma su

N. de E: Estas imágenes —las mismas que Idea publicó en *Número*— son reproducción actual de los manuscritos de la Colección Julio Herrera y Reissig, Archivo Literario, Biblioteca Nacional.

aérea frivolidad» está, sin conexión con ninguna anciana, en la segunda página ya mencionada. Tarda en reaparecer bajo la fórmula II, con todos los detalles que, en adelante, se empeñará el autor en ordenar dentro de ella.

«Ambigua», por ejemplo, el adjetivo de «quimera», deja su lugar pero halla ubicación en el cuarto verso. Y casi todos los demás elementos defienden con éxito su pervivencia en el texto.

Al desaparecer «Kremlin» se concretan dos innegables progresos: quedan eliminados los dos puntos que coartaban la línea de un verso tan corto, y el pensamiento, mediante la conjunción copulativa, puede continuarse en los dos octosílabos siguientes. De modo que, en la forma definitiva, se juntan en un mismo período los dos elementos de la noche exterior: el surtidor y la bruma.

La mención de la que insiste en ser «heredad» hasta que, por razones de mejor sonido y más estricto sentido, se convierte en «mansión antigua» hace el tránsito hacia el interior alejado, lujoso y señorial que guarda a la anciana en una noche propia, en una noche que tal vez se instala en el poema solo como elemento de contraste con la vigilia febril, vidente y endemoniada del noctámbulo de la *Torre*.

Esa «queda vieja de esmalte» del tercer estado hace una adjetivación sumamente incómoda y de difícil acceso a la imaginación. Para no convertir a la vieja dama en una vacía muñeca se reduce el alcance del adjetivo. La cara de esmalte alude a la bonhomía, a la placidez, a la vida cuidada.

A estos dos versos de tan movida historia sucede uno que desde el comienzo fracasa y que solo sacrificándose permite que la estrofa se cumpla con felicidad. «En

su joyante inacción» era inútil. Lo de «joyante» perjudica incluso a la idea de noble ancianidad que se quiere acentuar a toda costa. Lo de «inacción» es un despilfarro puesto que recarga la escena con la explicación de algo que se desprende de la circunstancia general. Parece, por otra parte, contradecirse con el crochet que, fugazmente, se pone en las viejas manos, aunque es esa una labor de dama, casi un ocio.

Eliminado también el verso octavo, «en su inefable expresión», que reconoce cierta gratuidad, se pasa a «bajo su crespo algodón», detalle objetivo, asidero visual de esa imagen que no necesita otra cosa para rendir con eficacia.

El «suspiro de algodón», aunque persiste hasta el último estado, trueca en este sus términos y se convierte en «el copo de una ilusión», idea no menos gráfica y más significativa.

El balance de todo esto parece estar apoyando lo que se decía al comienzo. Los manuscritos repasados no muestran una obra delirante sino un producto buscado y conseguido. Vale, pues, la afirmación poco concreta de que, en resumidas cuentas, solo puede hablarse con propiedad de un trabajo de ajuste, de ajuste en todo sentido. Del trabajo de un individuo laborioso y, naturalmente, genial, versificador exigente y obrero honrado en la medida de lo posible.

LA RIMA EN HERRERA Y REISSIG *

Es fácil renegar de la rima, sobre todo de la consonante. Ha sido más vapuleada en lo que va del siglo que cualquier otro accidente del verso pero sin que, en general, se haya estudiado el punto muy en serio. Cualquier despropósito acerca de la rima es bienvenido y parece justificado sin mayor examen.

Es verdad que la rima, en algunas manos, ha llegado a ser un juguete vulgar, que puede servir tanto como el «verso libre» para la simulación de la poesía; que se la ha transformado, a menudo, de medio a fin.

Es verdad que la rima perfecta —ligada casi siempre a las formas estróficas regulares— coarta en la mayor parte de los casos los ritmos en los que espontáneamente se organiza lo lírico. Difícilmente se encontrarán en un Góngora, por ejemplo, las prodigiosas, perfectas estructuras que reveló el análisis de algunas piezas de Antonio Machado,[1] cuya poesía parece de las más espontáneas y desprovistas de artificio.

Uno de esos ritmos coartados es el de timbres, al que pertenece la rima, si bien las más de las veces no está bien integrada en él y conserva a su respecto una equivocada independencia.

* Se publicó en la sección «Taller» de la revista *Número*, con el título completo de «La rima en Herrera y Reissig: algunos ejemplos». Montevideo, año 6, n.° 27, diciembre 1955. pp. 182-185.

1 Cf. «Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado». *Número*, año 3, n.° 15-17. Montevideo, julio-diciembre 1951. pp. 348-355.

A pesar de todo, en los grandes creadores la rima aparece como uno de los elementos que más contribuyen a la hermosura del poema. No solo en el mero papel de remate sonoro, no solo en lo que se ha realizado muchas veces bajo el rótulo de «rima interna» —y que casi siempre se ha limitado a la asonancia de los primeros hemistiquios—, sino en combinaciones mucho más trabajadas y sutiles —lo que no quiere decir voluntarias o conscientes—.

La poesía de Julio Herrera —no es ningún secreto— es de una gran riqueza tímbrica. Se mueve con completa soltura entre las rimas más difíciles del idioma; maneja las aliteraciones con natural maestría. El análisis de sus mejores poemas los revela como casi inagotables en cuanto a combinaciones sonoras, sea a lo largo de cada verso, sea atravesando las estrofas o los poemas enteros.

El poema, como hecho sonoro, tiene solamente una línea melódica; la única lectura posible es la horizontal. Sin embargo, el examen vertical del poema escrito —que finge posibilidades armónicas— puede poner en claro fenómenos del tipo de la rima y revelar así secretos de verdadero interés. Algo de eso se verá en los someros análisis realizados a continuación.[2]

En la cuarta parte de *La torre de las esfinges* los cuatro versos que comienzan la primera estrofa riman exactamente sus vocales acentuadas, pero solo estas. No se trata de consonancia completa, ni siquiera de asonancia; todo se reduce a la coincidencia de tales vocales.

2 En los esquemas vocálicos la lectura debe ser siempre vertical. En caso de sinalefa se elimina (aunque pueda hacérsela valer para otra instancia del análisis) la vocal que el habla corriente sacrifica más.

Canta la noche salvaje	o a
en un gangoso diptongo	o o
sus ventriloquias de Congo	o o
de guturación salvaje	o a

Tal coincidencia no es producto de un fácil azar ayudado por el verso corto. Con la misma naturalidad aparece en alejandrinos o endecasílabos. Por ejemplo, en estos de «La fuga»:

Temblábamos al par… En el austero	a a e
desorden que realzaba tu hermosura	o a u
acentuó tu peinado su negrura	o a u
inquietante de pájaro agorero.	a a e

La cosa puede ser un poco más complicada: en la cuarta estrofa de «Officium tenebrarum», también de *La torre de las esfinges*, se puede observar la manifestación de otro fenómeno muy corriente en esta poesía: la rima final no se limita a partir de la última vocal acentuada; comienza, o se prepara, desde una, dos o más vocales antes. Tomando en cuenta la estrofa entera, se puede señalar la serie de rimas de tres sílabas, que comienzan por lo tanto una antes de la última vocal acentuada, excepción hecha de un verso.

En el coro de la noche	e e o o e a o e
cárdena del otro mundo	a e a e o o u o
retumban su De profundo	e u a u e o u o
los monjes de medianoche.	o o e e e a o e
En el púlpito un fantoche	e e u i u a o e
cruje un responso malsano	u u e o o a a o
y se adelanta un hermano	y a e a u e a o
que en cavernosas secuencias	e a e o a e e a

le rinde tres reverencias   e i e e e e e a
con la cabeza en la mano.   o a a e e a a o

En «de la noche» y «medianoche» hay cuatro sílabas involucradas. En la primera mitad de esos versos —primero y cuarto— se registra además una inversión interesante:

e e   o o   e a   o e
....
o o   e e   e a   o e

La coincidencia puede ir aún más lejos y abarcar, en total, cinco o seis vocales. En «Amor sádico» hay ejemplos de todas clases: de rimas corrientes, al final de verso, y de las ubicadas al comienzo (versos 3, 5 y 7); de las que comienzan en la última vocal acentuada (v. 6 y 7) y de las que comprenden tres (v. 5 y 6), cuatro (v. 2 y 4) y cinco sílabas (v. 9 y 13), y también de otras que no se mencionaron hasta ahora: las que abarcan el verso entero (v. 1 y 3).

Ya no te amaba, sin dejar por eso
de amar la sombra de tu amor distante.
Ya no te amaba y sin embargo el beso
de la repulsa nos unió un instante.

a o a a a i e a o e o
a a a o a e a o i a e
a o a a a i e a o e o
e a e u a o u o i a e

Se podrá objetar que la consonancia de las cinco primeras sílabas de esos dos versos corresponde a una repetición de palabras. Eso no modifica los hechos y quedan

además las seis sílabas restantes coincidiendo totalmente en vocales y acentos. Hay más: las cinco primeras vocales del segundo verso son las mismas que las del primero y el tercero, realizándose el mismo tipo de inversión que en el cuarto de los casos estudiados.

a o a a a
a a a o a
a o a a a

La lectura vertical, por otra parte, muestra cómo la combinación de vocales de la rima final se repite en la estrofa tres veces más, es decir, cinco en once (sílabas 2, 8, 9, 10 y 11).

o a o e o
a o i a e
o a o e o
a o i a e

A estos se podrán agregar otros dos grupos: el cuarto y el quinto. Este porque es una serie de cuatro aes y aquel porque, según enseñan estos análisis y la fonética, la o y la u se equivalen a menudo. El esquema sería entonces:

o a a a o e o
a o a o i a e
o a a a o e o
a o a o i a e

Si se observan además, en los tres primeros versos, los tres grupos verticales de aes en primero, tercero y quinto término, es decir, en las sílabas que quedaron fuera de este último esquema, resultará evidente que la estrofa está

atravesada, sílaba a sílaba, por líneas rimadas a cuya acción se debe mucho del resultado final.

En general, las circunstancias apuntadas no se repiten regularmente y, si bien se presentan con suma frecuencia, no siempre exhiben tanta perfección; un análisis más complejo que este podría aclarar en gran parte el juego total al que están sirviendo.

En Herrera, especialmente, por más lejos que se lleve el examen, nunca se saldrá defraudado.

LOS OCHENTA AÑOS DE HERRERA Y REISSIG*

«No es un gran poeta», acaba de escribir Enrique Anderson Imbert.[1] Nosotros acostumbramos a creer que lo es. Como no se puede echar mano a una definición de lo que es un gran poeta, hay que proceder por comparación, acercándolo a otros a quienes nadie pensaría en negar ese adjetivo: Hugo, Darío, Neruda. Pero el ejemplo de estos tres nombres parece indicar que una de las condiciones de un gran poeta es la de crearse un gran público. Y eso le faltó a Herrera.

No obstante la repercusión de su obra en la poesía de lengua española y su papel decisivo en la historia de nuestra literatura, no alcanzó nunca a tener ese gran público. Tampoco lo tuvieron otros a quienes, sin embargo, se llama por unanimidad grandes poetas: Mallarmé, Valéry, Ezra Pound.

Son poetas para poetas, para intelectuales. Les falta algo fundamental, algo por cuya falta no pueden llegar a la boca de todos, no pueden servir al hombre que no es poeta cuando su dolor, su alegría o su flaqueza necesitan palabras. Darío en un tango, Lorca en la voz de La Niña de los Peines, los *Veinte poemas* en la boca de cualquier

* Se publicó por primera vez en *Marcha,* Montevideo, el 31 de diciembre de 1954. p. 18. Volvió a publicarse en Ana Inés Larre Borges (compiladora), *Idea Vilariño. La vida escrita*, Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2007. pp. 110-111.

1 E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

muchacha, están en el otro extremo. Y tal vez sea ese extremo lo más a que puede aspirar un poeta.

No es fácil nombrar exactamente aquella limitación. Podría ser el exceso de literatura, la ausencia de simples palabras diciendo. Podrían ser otras razones de parecido fondo. Pero podría ser también que la falla estuviera en el hombre.

Julio Herrera no fue —no parece, hasta ahora, haber sido— un hombre interesante. A pesar del dandismo, de la enfermedad, de la Torre, de los manifiestos, la suya es la pequeña vida de un joven que juega al poeta rebelde, a la pasión inmortal y contrariada, a la genialidad.

Un verdadero mito ha escamoteado o magnificado su figura de muchacho de familia, que nunca fue hombre cabal, que se resistió a las responsabilidades, que vivió su noviazgo corriente con la chica de la otra cuadra.

Solo su enfermedad nos obliga a tomarlo más en serio. Eso no era juego, sino una realidad que no podía ser disminuida por actitudes o vanas palabras.

Sus extravagancias —imitadas en buena parte de Roberto de las Carreras—, su dandismo, sus desplantes, fueron las juveniles tentativas de afirmar una personalidad, de destacarse de su aldea, de parecerse a ciertos modelos europeos. Pero en tanto que él jugaba sin consecuencias y al abrigo, aquellos iban hasta el fin y se destrozaban en el juego. El mismo Baudelaire sobrepasó su pose y su dandismo, y —aunque muy a pesar suyo— tuvo que beber su copa hasta las heces.

Es cierto que nuestro poeta no tuvo tiempo. Puede suponerse que, una vez alcanzada, la maestría de sus últimos años hubiera permitido que su poesía se fuese desnudando hasta dejar ver su piel, su corazón latiendo. El hecho

es que Herrera nunca escribió sus *Cantos de vida y esperanza* y que, en este punto, nada ganamos con suponerlo.

Pero si, por una u otra razón, le faltó ese gran público de Darío, tuvo los mejores, los más exigentes lectores: los poetas. De ahí su importancia y su influencia en las letras hispanoamericanas y sobre todo en las nuestras. La obra de Herrera es un hito en la poesía uruguaya, un punto a partir del cual no se podrá ya retroceder impunemente. Tan fuerte fue su influjo que los poetas que lo siguieron, y en primer lugar los mejores, tuvieron que imitarlo para empezar y que reaccionar vigorosamente contra él para seguir, en un movimiento que los condujo en algunos casos a caminos inéditos en la poesía nacional.

Es muy conocida la inmediata influencia que ejerció su obra sobre sus contemporáneos españoles. No lo son tanto, en cambio, la que menciona Villaurrutia sobre el mexicano López Velarde y la que acusa el mismo Anderson Imbert sobre el primer Vallejo.

Hoy esa acción parece terminada. La actual poesía hispanoamericana tiene caminos diversos, pero ninguno parte de Herrera. La actual poesía uruguaya ignora su obra como fuente o camino, sin que esto quiera decir que no puede —tan rica es— volver a llenar ese papel en algún momento.

Sin que quiera decir tampoco que se la ignore como lectura, como seguro placer. Hoy como ayer, Herrera sigue teniendo entre los poetas sus más consecuentes, cuidadosos y admirados lectores.

LA REVISTA DE JULIO HERRERA Y REISSIG *

«La Revista» se llamó obviamente la que el 20 de agosto de 1899 fundó Julio Herrera y Reissig. Bajo su dirección, y con ejemplar regularidad, salieron hasta el 10 de julio de 1900 veintidós números. Venía, dice el prólogo, a llenar un vacío y admitiría «toda clase de trabajos literarios y científicos», prefiriendo, en cuanto a estos, «los que tengan parentesco con la filosofía y el derecho, y por tanto [...] con las ciencias sociales». Por ahí se acercaba al título de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Rodó, que se cancelara en 1897.

Más tarde, la segunda parte de cada número será designada «Sección científica y militar». Hay poco material científico: algunos trabajos de Ingenieros —«El delito como vínculo entre la ciencia y el arte»—, de Antonio Dellepiane —«El dinamismo social»—, algo de Figari sobre el caso Dreyfus. En cambio, muchos militares se ocupan, en el espacio concedido, de sus asuntos: por qué no tenemos una marina, pasividades militares, aprender de los bóers.

En lo literario es asombroso que *La Revista* haya logrado salir cada quince días con un número considerable de firmas uruguayas y de todo el subcontinente, aunque, las más de las veces, los materiales sean pobres o francamente malos. Entre los uruguayos se destacan los nombres de

* Ficha —con algunas variaciones— que Idea preparó para el *Diccionario de Literatura Uruguaya* Tomo III, dirigido por Alberto Oreggioni, Montevideo, Arca, 1991, pp. 280-281.

María Eugenia Vaz Ferreira, Juan Zorrilla de San Martín, Toribio Vidal Belo, Roberto de las Carreras, Javier de Viana, Benjamín Fernández y Medina. Pero no siempre sucede que la firma sea garantía del producto. «Triunfal», de María Eugenia, no será incorporado, con justicia, a *La isla de los cánticos*: «Bardo gentil de rimas aurorales...». Hay cosas peores, pero también mejores. Van en ese primer número «La oratoria de Castelar», de Santiago Maciel; «Noches blancas», de Vidal Belo, ese fantasma de nuestra poesía, y un fragmento de Zorrilla, «Concepto de la literatura americana», conservador pero serio. En los números siguientes arrecian las firmas extranjeras y aumenta la proporción de lo mediocre y lo malo: versos que son rezagos de nuestros pobres romanticismos, prosas que remedan sin talento las miniformas de moda, comentarios sin rigor y con las peores carencias de la crítica de entonces. Con interesantes excepciones, es claro.

Tan notable como el número de colaboradores es la ausencia de algunos nombres. Entre otros compatriotas, Delmira Agustini, Horacio Quiroga y Rodó. Se ignora a Darío, que venía publicando en Buenos Aires desde 1893 los poemas que en 1896 integraron *Prosas profanas*, comentado por Rodó en su conocido artículo; a los poetas modernistas de su grupo, como Lugones y Jaimes Freyre. En el tomo II hay un artículo de Luis Berisso sobre el último, y algo de Santos Chocano dedicado a ambos. Pero no versos de ellos.

Mucho se explica porque Herrera está oscilando en el punto en que va a abandonar a su romántico y a aceptar a su definitivo poeta. Aún publica en 1899, como muestra de aquel, su interminable *Naturaleza*. Pero en *La Revista*, salvo «La musa de la playa», entrega poemas

que denuncian el vuelco: «Holocausto», «Wagnerianas», «Plenilunio», «Nivosa», entre ellos.

Igualmente revelador de ese punto crucial es el largo artículo, inconcluso, parece, titulado «Conceptos de crítica», que va en los números 1 y 5 del primer tomo. Parte de consideraciones sobre la crítica que, entre otras cosas, «no debe proscribir lo que no entiende»; pasa a distinguir entre lo claro —que puede ser solo superficial— y lo oscuro —que puede ser hermoso—; vacila entre condenar las extravagancias de los raros y encomiar las conquistas de los modernos; y culmina con una valoración aún vacilante del decadentismo, donde sus pies siguen buscando equilibrio: «los deltas húmedos y enfermizos», dice, «son también hermosos tálamos de profundidad»; al decadentismo debe la poesía la orquestación de las palabras, la rima, la eufonía, la prosa, la flexibilidad, la liberación de normas rígidas, su enriquecimiento.

Rodó, en el artículo de 1899 sobre Darío, se proclamaba ya modernista. Herrera, a sus veinticuatro años, se debate aún, y ese debate se refleja en *La Revista*. Esta no vino, como él pretendía en el primer número, «a sacudir a los intelectuales del letargo en que se hallan». Tampoco inician en ella «una renovación literaria los Hermes del simbolismo rioplatense», como afirma José Pereira Rodríguez en *Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig*. En todo caso, hace lugar a algunos nuevos. Pero el número abrumador de los rezagados y de los torpes habrá sido un ejemplo negativo. Uno de los serios quebrantos de la salud de Herrera, unido, según su hermana Herminia, a quebrantos económicos de *La Revista*, termina con esta y su poco gloriosa trayectoria a mediados de 1900.

SOBRE *LOS PEREGRINOS DE PIEDRA* *

Es el único libro de poesía que un poco antes de morir dio a la imprenta Julio Herrera y Reissig, «este uruguayo fundamental [...] este clásico de toda la poesía», como lo llamó Neruda. El autor escogió su material con impecable rigor en cuanto a la calidad; el criterio aplicado, en cierto modo antológico, pudo obedecer a que le resultaba evidente que este sería el único libro que podría publicar en mucho tiempo o a la sospecha de que su tiempo podría ser corto, ya que las crisis cardíacas que lo mataron a los treinta y cinco años eran cada vez más serias. Por lo que sea, ofrece un abanico de su poesía, un muestrario de los libros (amenazaba con trece) que proyectaba y que, en parte, coincidía con las vertientes de su poesía que él mismo separó y nombró —sin agotarlas—: eglogánimas, los sonetos bucólicos y en alejandrinos de *Los éxtasis de la montaña*; eufocordias, los sonetos sentimentales y en endecasílabos de *Los parques abandonados*; estrolúminas, también en sonetos endecasílabos de *Las clepsidras*; nocteritmias, los octosílabos, en espinelas o no, de sus poemas nocturnos.

En verdad, *Los peregrinos de piedra* no se ciñe a ese plan: deja fuera *Las clepsidras* e incluye dos extensos poemas en octosílabos: los doscientos veintidós versos de *El laurel rosa*, apoteosis, y los doscientos cincuenta de

* Ficha de *Los peregrinos de piedra*, de Julio Herrera y Reissig, para el Tomo III del *Diccionario de literatura uruguaya*, dirigido por Alberto F. Oreggioni, Montevideo, Arca, 1991. p. 325.

«La muerte del pastor», poema bucólico pero ajeno en espíritu y forma a *Los éxtasis de la montaña.* Excluye a la vez un número considerable de piezas excelentes, sobre todo de los grupos primero y segundo, y todo lo menos valioso. La antología cubre los mejores años de la producción de Herrera, desde *El laurel rosa*, de 1903, hasta *La torre de marfil*, de 1909, y apenas se permite incluir dos o tres sonetos de 1902. La primera edición de *Los peregrinos de piedra*, de Orsini Bertani, con un epílogo de César Miranda, fechada en 1909, aparece en 1910, después de la muerte del poeta, el 18 de marzo. La segunda, de Garnier Hermanos, París, con prólogo de Rufino Blanco Fombona, es de 1914. Entre ambas se publicó una selección, con prólogo de Villaespesa, en Madrid, en 1911. En 1912, a su paso por Montevideo, Darío, que solo había leído este libro del uruguayo, le dedica una conferencia lúcida y deslumbrada.

Por 1913, Bertani comienza la publicación de una especie de *Obras completas* que sin mucho orden ni rigor preparan Miranda y Julieta de la Fuente. Por 1914 se publica otra selección en Maucci, Barcelona, y se suceden las ediciones parciales en México, Costa Rica y Buenos Aires. En 1932 aparece el importante trabajo del chileno Yolando Pino Saavedra. Y, por esa década, afirma Neruda haber llevado la pasión «herrerayreissigiana» a la generación española del 27, con cuyos componentes prepara un número de homenaje a nuestro poeta en su revista *El caballo verde*, perdido, entre tantas cosas, en la Guerra Civil.

La influencia de Herrera entre sus compañeros de «la Torre» no había sido fructífera porque la admiración que despertaba no corría pareja con el talento de sus amigos.

Poco después, los sonetos de *Los peregrinos de piedra* moldean los primeros poemas de algunos mejores poetas. Pero una influencia menos literal y más rica es la que ejerce sobre los ultraístas y que pronto se revierte, en buena medida, sobre nuestra poesía. Aquellos sufrieron la seducción, dice Saúl Yurkievich, de, entre otras cosas, «esa fabulosa fantasía que tanto distancia de la realidad fáctica [...] esa maquinaria verbal donde el referente es cada vez más postergado por los virtuosos artificios de la estilización». Y añade después que la poesía de Herrera oscila «entre un absurdo positivo que libera de las sujeciones de lo real empírico [...] y un absurdo negativo [...] el desintegrador que todo lo disocia». Aquel «preanuncia las metáforas radicales del Huidobro creacionista»; este, «la visión desmembradora de *Trilce*. Esa "visión desintegradora" se aproxima a la del Neruda de *Residencia en la tierra*».

Los peregrinos de piedra volvió a publicarse como el conjunto que quiso Herrera en las ediciones de Aguilar de 1951 y de 1961, y en la de Ayacucho de 1978. Pero en ambos casos los editores se sintieron compelidos a ofrecer las poesías completas, y agregaron todo lo acumulado por Bertani después de su primera edición. Y más. Hicieron bajar así, como otros compiladores exhaustivos, la excelencia, el nivel, la dimensión de la obra que en 1909 reunió el autor.

JULIO HERRERA Y REISSIG

Seis años de poesía *

Un desconocido

Si corta fue la vida de Julio Herrera y Reissig, su tarea de poeta, que abarca casi exactamente la mitad de aquella, se aprieta en una más excepcional brevedad. Si deducimos todavía los años de iniciación, aquellos en que sus poemas gustaban al público de Montevideo finisecular, sorprende aún más el lapso en que su poesía se realiza. En general se toma el año de 1900 como punto de referencia detrás del cual quedan relegados los poemas desechables, las desechables prosas. Tal vez el prestigio del número redondo ayuda a creer que justamente allí se parte esta obra en peor y mejor, pero el mismo Herrera, para *Los peregrinos de piedra*[1] —único libro que preparó él mismo—, elige a partir de 1904, y es muy posible que no se equivoque Lauxar cuando afirma que el poeta no hubiera consentido «esa divulgación irreflexiva, hecha sin discernimiento, de cuanto había escrito con diversos gustos, en diez largos

* Se publicó al cumplirse el medio siglo de la generación del 900, en el número extraordinario que les dedicó a aquellos escritores la revista *Número*, año 2, n.° 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950, pp. 118-161. Se reeditó nuevamente en 1974, en los *Manuales de Literatura* (n.° 6) de la Editorial Técnica de Montevideo. Se han cotejado las dos versiones para esta edición.

1 Montevideo, O. M. Bertani (editor), 1920. Después figura como tomo I de las *Obras completas* (1913).

años».[2] En la composición de aquel volumen se cree estar, a primera vista, frente a la misma capacidad crítica *a posteriori* que revelan los borradores, por la elección, con exacto instinto, entre la avalancha de palabras y giros —a menudo fáciles, o cursis, o torpes— de que le proveía el primer impulso. Pero la realidad es más sencilla y mejor: la simple ordenación cronológica tiende una línea que pasa por el año 1904. Es cierto que «Las Pascuas del tiempo», «La vida» y «Ciles alucinada» se hacen tomar en cuenta —y mucho—, abundando en ellas, formuladas o en germen, sus posteriores facultades, pero, hechas esas respetables excepciones, hay que andar todavía un tramo para dar con lo mejor. No se quiere ni se puede invalidar así el resto de la producción de esos años, pero sí afirmar que, ignorándola, se ignoran sus pecados de juventud, sus balbuceos, y se lo juzga en su mayoría de edad espiritual y poética. Considerando, pues, que murió en marzo de 1910, tiene un plazo que llega apenas a los seis años para su tarea mayor, en la cual no hay casi desecho.

El desorden en que se agruparon las piezas en las *Obras completas* que publicó Bertani[3] contribuyó a formar la idea de un artista mucho más irregular, mezclado y caótico de lo que fue en realidad, y tal vez el mejor homenaje a rendírsele consistirá en juzgarlo solo por lo que él mismo eligió, en definitiva, o en separar, entre lo que quedó fuera, con su misma exigencia.

Muerto Herrera a los treinta y cinco años, no nos deja afirmar que había llegado a la plena madurez de su personalidad de hombre y de poeta. El tiempo le fue

2 Lauxar [Osvaldo Crispo Acosta], *Motivos de crítica,* Montevideo, Palacio del Libro, 1929.

3 *Obras completas*, en cinco tomos, 1913.

escaso y tenía que sobrepasar una serie de cosas, salir del deslumbramiento de la nueva poética, ahondar su verdadera voz. Es cierto que todo parece insinuar que no hay una voz propia, que este hombre no era más que un formidable instrumento en disponibilidad. Lo insinúa, en primer término, su propia obra, repartida en rubros tan impares, independientes, opuestos, que cada uno aparece como sustentado por un espíritu distinto, en un paisaje diferente, y a partir de experiencias vitales o espirituales inconciliables o, por lo menos, que se resisten a ser concebidas en un mismo tramo de vida. Y estas consideraciones culminan corrientemente en la convicción de hallarse frente a un artista extraordinario y a una corta dimensión humana. «Fue uno de esos hombres —dice D. L. Bordoli— que se forman desde afuera».[4] La pobreza, el vacío interior, convienen a satisfacción a la capacidad de objetivar que se pone constantemente de manifiesto, y al exotismo de motivación o de puntos de referencia que se puede señalar en cada poema. Pero, como se vio antes, Herrera tuvo pocos años, y difíciles. Fue el objeto de una vasta invasión que atacaba por todos lados los flancos; tuvo que habérselas con avasallantes innovaciones en materia de ritmos, sonido, figuras, temas, estados de espíritu; tuvo que sacarse de encima al Romanticismo, con la dificultad de que se lo encontraba a la vuelta de la esquina, porque el padre Hugo había provisto a todos y en todos renacía; que asimilar denodadamente; que elegir entre una selva de arte-poéticas; que sentir el *frisson nouveau*, y que ponerse, en fin, a escribir como un poeta de su época,

4 *Revista Nacional*, año VII, n.º 95, Montevideo, noviembre de 1945, pp. 217-221.

desentendiéndose en lo posible del aire provinciano, para entrar en la lengua universal, tratando de ponerse al día, de levantar la incomunicación con la gran poesía contemporánea.[5] Naturalmente, era fácil errar, inevitable errar mucho, largándose, como lo hizo Herrera, corriendo todo el riesgo. Por tanto es cierto, también, que habrá que echar abajo su «falsa leyenda», como dice Lauxar;[6] que «se ha exagerado mucho su cultura libresca», como pasó con Mallarmé según A. Thibaudet;[7] que trabaja a menudo con elementos convencionales «tomados de la literatura», como observa A. Zum Felde;[8] que, hasta cierto punto, su mundo aparece —con palabras de D. L. Bordoli— «hecho con fragmentos de lecturas, retazos de estampas, y un trozo muy pequeño de realidades que él vivió y amó». Es cierto, en otro terreno, que su correspondencia amorosa parece oscilar entre la grandilocuencia para los sentimientos y una pequeña y directa eficacia para expresar la sensualidad superficial y juguetona corriente; que cuando dice «amo y soy un moribundo» no sabemos si está agotando en un verso esa tremenda verdad de su vida, o si es un paso para caer en la imagen de calvario con que sigue jugando la décima; es cierto, por último, que la idealización de su figura por quienes lo conocieron de cerca hace la tarea más difícil; pero se vuelve urgente, desde el momento en que se juzga necesario saber de quién se trata, ir a un estudio

5 Casi nunca hemos dejado de tener un retraso en relación con los coetáneos europeos. En este caso la vinculación se limitaba a los contemporáneos de una, dos o más generaciones anteriores.
6 Ob. cit.
7 *La poesía de Stéphane Mallarmé*, París, Gallimard, 1926.
8 *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921.

de fondo —documentos no faltan— de su personalidad, aplazando la toma de posición en uno u otro sentido.

En un primer acercamiento aparece demasiado sencillo el hombre Herrera, más de lo que acostumbra a serlo hombre alguno. Es casi seguro que hay que romper la imagen y seguir buscándolo.

Eclecticismo, mimetismo, alocalismo

Es seria la resistencia que ofrece la obra de Herrera y Reissig si se intenta clasificarla en bloque. Se ha buscado hacerlo tomando diferentes puntos de partida, en diversos sentidos y con distinta suerte, por quienes lo han estudiado. Una cosa parece innegable, y es su ubicación entre las primeras figuras del Modernismo. Cumple brillante y extensamente con cada uno de los caracteres que lo definen en el terreno poético: objetividad y evasión de la realidad; renovación de la lengua española; cultivo de la sensación; sensualidad; imágenes novedosas; lujo; uso de la palabra como elemento musical; adaptación del sonido y del ritmo al tema; libertad en la acentuación, en los cortes; combinaciones de versos nuevas, raras, desusadas; empleo de neologismos, galicismos, voces antiguas y científicas.

Hay que hacer notar dos circunstancias. En un primer término, la resistencia que presentó Herrera a esa corriente modernista. Publicados en 1896 *Los raros* y *Prosas profanas*, conociendo el famoso estudio de Rodó sobre este último libro (1899), le fue necesaria la influencia decisiva de dos hombres con quienes lo enfrentó su actuación como director de *La Revista*: Vidal Belo y, enseguida y más resueltamente, Roberto de las Carreras, de tal modo

que se podría partir su obra y su posición estética en dos épocas: antes y después de *La Revista*. En segundo lugar, la poca acción directa que tuvieron sobre él los precursores americanos, Darío y, en general, el Modernismo, que iba siendo una envolvente realidad en tantos órdenes. Las influencias intensas, definidoras y perdurables le llegaron de Europa. La de Darío es una acción breve y de paso aunque, como señala Pino Saavedra,[9] reaparece curiosamente en la *Berceuse blanca*, último poema que escribe. La que ejerce enseguida Lugones, según parecen dejar demostrado las puntualizaciones hechas por el profesor Pereira Rodríguez,[10] es innegable pero limitada y no definitiva. Pero, aparte de su ubicación en pleno Modernismo, corresponde hacer algunas precisiones sobre las variadas corrientes que se unen, cruzan y oponen en su obra y hacen de él el modernista que es. Como es natural, cambia el sistema de valores según se estudie su obra desde el punto de vista del Modernismo —fenómeno hispanoamericano— o del de su discipulaje de los poetas europeos: románticos, parnasianos, simbolistas, decadentes, armonistas, melodistas, etcétera.

Emilio Oribe[11] dice: romántico, parnasiano, simbolista, hermético, exótico, gongorino, pastoril. Podría agregarse: clásico, surrealista y otros calificativos señaladores. Se podría objetar que casi todo gran poeta puede reclamar todos o algunos de los calificativos, pero difícilmente podrán hallarse tantos y tan nítidamente cumplidos

9 *La poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo*, Santiago, Universidad de Chile, 1932.

10 «Los sonetos de Herrera y Reissig» en *La Cruz del Sur*, n.° 28, «Homenaje a Julio Herrera y Reissig», Montevideo, 1930.

11 *Poética y plástica*, Montevideo, 1930.

como en Herrera. Es este un punto en el que se acuerda, como siempre, su obra con sus ideas. En un artículo de sus veinticuatro años, *Conceptos de crítica*, plantea para el crítico la necesidad y la obligación de ser ecléctico, de ser «un gastrónomo de apetito desigual y fino paladar, en cuya mesa se sirve el sencillo guisado de aldea y el extravagante plato romano: faisanes aderezados con perlas». Debe ser capaz de seguir y comprender en sus evoluciones y revoluciones al arte que muere y renace, transmigra por las épocas, las civilizaciones, los países, «ha sido en todo tiempo la expresión del estado social» y, por tanto, ha sufrido las «verdaderas enfermedades de vitalidad de que está llena la historia de las naciones». De todo ese repaso de las vicisitudes del arte se desprenden la reivindicación del eclecticismo en un sentido total, y una toma de posición frente a «la revolución decadentista» —limitado este fenómeno, en el artículo, a la poesía francesa de la segunda mitad del XIX—. Tiene para ella palabras de condenación y frases despectivas, cosa que se hace notar a menudo por sus críticos porque implica una seria censura para lo que el mismo Herrera producirá inmediatamente después. Pero no hay que olvidar que agrega una amplia justificación en la cual compara las épocas decadentes con los deltas húmedos y malsanos pero de fertilidad indescriptible, y repasa las innumerables virtudes de aquellas en tanto que revolución de la prosa, del lenguaje, y del hecho poético en todos los campos.[12] Esto es de 1899. Del mismo año es *Wagnerianas*, que ya tilda a su autor de decadente. Sorteando los incómodos intentos de esa época, y los ya serios y considerables que luego se

12 *Prosas*, Valencia, 1928.

suceden, vamos a dar en la que hemos llamado su poesía mejor, donde puede uno moverse entre segura belleza y corroborar esas condiciones, los antecedentes y estímulos de su poesía en su mayor bondad.

Entre las influencias europeas se acostumbra destacar la de Samain, pero no es fácil discernir las señales de sus admiraciones. Las hay de Victor Hugo, Baudelaire, Heine, Rodenbach, Musset, Poe, Verlaine, Sully Prudhomme, Heredia, Góngora, Dante, Virgilio —es fácil detener la enumeración—, y se manifiestan en distintas proporciones, en distintos planos, en distintas épocas, aunque muy a menudo se mezclan y se ayudan en la misma pieza. No puede negarse que a veces damos con formas imitadas muy de cerca, que otras —muy raras— ha caído en el plagio, pero, en general, las diferentes influencias se hacen imponderables, conjugadas o sobrepasadas en fórmulas de una expresividad nueva y propia —a menudo cobran en su pluma una intensidad que no tenían— y, por sobre todo, el rastro ajeno está casi siempre reivindicado y transfigurado por una poderosa, vivísima intuición que lo recrea y lo salva. Es casi ocioso ocuparse con respecto a Herrera de influencias; solo como historia se justifica la insistencia en ellas. Su reconocimiento no afecta, en general, el valor absoluto de ningún poema. Esto en cuanto se refiere a la expresión formal, los temas y circunstancias cantados. Hay otro aspecto del problema que no se podría tocar de paso y que merecería un capítulo aparte en el estudio de la personalidad de este hombre, de ser exacta la afirmación ya citada de Bordoli. Puestos en su punto de vista, cobraría, naturalmente, enorme importancia todo cuanto ha podido incorporarse: historia, experiencias,

vivencias, calidad humana, fórmulas líricas y hasta sinestesias de los otros.

Al comparar las producciones de Herrera y Reissig con las de sus modelos siempre nos topamos con lo mismo: cada uno de ellos tiene lo que Herrera ha tomado y algo más. Eso es lo que le hace cumplir más justamente con el ideal parnasiano, cuando se pone a ello, que el mismo Heredia, y mucho más que Leconte de Lisle. En estos hay, a menudo, además de la cuidada manufactura, una densidad, una carga de ideas, tal vez rezago romántico, cuyo denominador común da un espíritu, hasta un sistema, y que conspira contra la querida objetividad. Muchas veces los poemas de estos están sirviendo de expresión, de válvula de escape a sus autores, aunque hay una voluntad expresa de no exhibirse, actitud que, literalmente considerada, no hace más que cumplir con la reacción antirromántica, pero que, en concreto, es la revelación de la voluntad, del estilo de un hombre. Dice De Lisle en «Les Montreurs»:

> Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
> avec tes histrions et tes prostituées.

Herrera, en cambio, da el cuadro exótico libre de impurezas y, si alguna vez se mete a sí mismo dentro, no es más que como otro elemento o personaje, empleando ese *yo* equivalente a él que manejan a menudo los poetas. Por otra parte, aquí el ideal parnasiano, es decir, lo que fue todo Heredia o todo Leconte de Lisle, no es más que uno de los pasos de la poesía.

En cambio el exotismo es común a toda su obra, mientras que en sus modelos —piénsese en Hugo,

Samain, Verlaine, Moréas— se limita a ciertas piezas, épocas, libros. Hay quienes dejan aparte «La muerte del pastor» y hasta *Los éxtasis de la montaña*, pero en realidad no corresponde establecer grados de mayor o menor exotismo entre estas obras y *Las clepsidras*, por ejemplo. En diversa proporción según los temas, acentuadas en uno u otro sentido, se exhiben a través de la obra entera todas las formas de exotismo posibles: de lugar, de paisaje, de época, de costumbres, de vestidos, de circunstancias y, ajustándose a ellas en la escritura misma, de exotismo de vocabulario: nombres propios, de flora y fauna, de lugares geográficos, de fenómenos naturales, de objetos, etcétera. Brie[13] explica el exotismo como una evasión causada por el hastío del gastado mundo cotidiano y por la búsqueda de sensaciones más intensas o nuevas que debe proveer la fantasía cuando el propio ambiente las niega. Esa puede ser una de las explicaciones —aunque todo mundo sabe ser rico—, pero hay otras igualmente plausibles para este caso. Se podría conceder a un artista como Herrera, cuyas ideas han sido reiteradamente explicadas en sus prosas, que no hizo más que aplicarlas.

«Pienso que el triunfo de un verdadero estilo está precisamente en una compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de lo que llamaremos subestilos, palabra y concepto». Si se hace extensiva esta idea —explicada en *El círculo de la muerte*— a toda la parte formal representada aquí por «palabra», se hacen comprensibles muchas cosas: por ejemplo, que Herrera haya escrito, paralelamente, poemas tan distintos como los de *Los parques abandonados y El laurel rosa*; que los últimos

13 Friederich Brie, *Exotismus der Sinne*, citado por Pino Saavedra, ob. cit.

versos que escribió en su vida hayan sido, a una distancia que se puede medir por días, los de *La torre de las esfinges* y los de la *Berceuse blanca*. Hay una firme voluntad del artista, pues, aplicándose en 1908 a la clara perfección incomparable de *El laurel rosa*. Su solo exotismo es el de la máquina pagana puesta en movimiento; el lenguaje es claro; las figuras poéticas, de la más clara y plástica belleza; los adjetivos se ajustan sobre la íntima esencia de sus nombres; sus doscientos veintidós octosílabos alternan la rima en *oe*, sólida y eufónica, que es de las más hermosas y escasas en castellano. En 1909 es *La torre de las esfinges* la que reclama ese esfuerzo. Se pasa a la décima; a los tironeos del quinto verso unido por la rima a la redondilla que se deja atrás y por el sentido a lo que sigue; a la tartamudez de la rima del primer y cuarto verso; a un vocabulario complicado, filosófico, clínico, especializado, abstracto, con adjetivación psicológica a veces, paradojal siempre; a la imagen de clave muy difícil o sin ella. Y en el mismo año de 1909, a la *Berceuse blanca*, que no es nada más que una canción arrulladora:

> Silencio, oh Luz, silencio! Pliega tu faz, mi Lirio!
> No has menester de Venus, filtros para vencerme,
> Mi pensamiento vela como un dragón asirio.
> Duerme, no temas nada. Duerme, mi vida, duerme!...

A menudo se lamenta su exotismo como una tacha. Tal vez no sea tan grave pecado; tal vez toda la poesía sea un exotismo de la expresión con las mismas motivaciones de evasión, insatisfacción del lenguaje corriente, etcétera. Tal vez las influencias, en tanto que proveedoras de temas, no deban importarnos mucho. El pretexto y los elementos expresivos, exóticos o no, no interesan tanto como la

fuerza vivencial que los rehace y el impacto expresivo que logran. Tal vez la poesía, como hace la pintura, por ejemplo, pueda tomar datos de una realidad que no hay por qué limitar y crear un equilibrio independiente. Hay que aceptar que la poesía no es siempre un desahogo, que a veces puede ser también un arte, con los mismos derechos y deberes que las otras. Pero hay más. Aceptado el exotismo, por ejemplo, el de su poesía pastoril, comprobado una vez más que, como recordara Sabat Ercasty recientemente,[14] toda o casi toda «la poesía de campo ha sido escrita por hombres extraordinariamente cultos y refinados» y que tal poesía tiene la costumbre y la obligación de ser idealizadora en lo que se refiere a su paisaje y mentirosa en cuanto a nombres, realidad social y delicadezas psicológicas, eróticas o verbales de sus actores, tenemos que aclarar lo siguiente: toda su poesía campesina fue escrita después de su estada en Minas —en 1900, por la época en que moría *La Revista*—. Sus propias confesiones al respecto son claras: explica cómo se había soñado frente a la naturaleza de Rousseau, Lamartine, Horacio. «Nunca —dice enseguida— pensé ver realizado este espejismo de la fantasía en las campiñas de la patria cuya belleza monótona sonríe siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica». Era eso lo que había codiciado —sigue— «esas toscas facciones de la geometría, esas grandes líneas anormales, esos grandes lóbulos de la psique del paisaje, esa tempestad momia de sierras que se destaca como un símbolo bajo la inmensa rotonda impávida. Es eso mismo lo que yo adoraba en

14 Julio Herrera y Reissig, *Lectura comentada*. Conferencia en el acto de clausura de la IV Semana Cultural Médica, Montevideo, abril, 1950.

alucinación en mi primera fe de sensibilidad, en mi primer hervor de clara poesía». Ya habla aquí de «los horizontes abstractos», del «anfiteatro severo de alturas que sonríen en la mañana de cristal, con los mil pliegues de su rostro venerable», de «las chozas cándidas», de «esos abismos que hacen muecas fantásticas al vacío», de «esas tercas rutas», de «la naturaleza pensativa» y del «vago sueño violeta de las sierras en los crepúsculos dulces y solemnes». Dice aun de Minas: «reveladora a mis ojos de una realidad poética que embriaga mi espíritu con fresco olor a tomillo y a hinojo de la Biblia y de la Odisea y cuya sombra alucinará para siempre mis evocaciones». Y, todavía, con un sentido distinto del que aquí cobra, dice de ella al terminar: «yo necesito esa preclara limosna de tu genio virgen».[15] La necesitaba, sí, y la aprovechó intensamente. Su exotismo no es, pues, del todo, el pecado de lesa patria que se le reprocha. Con la misma tremenda capacidad debe haberse incorporado y transformado otras cosas que también tuvo: las quintas del Prado en que pasó su infancia, las de la zona del actual Parque Rodó donde vivió algún tiempo, los paisajes de río y de saltos de agua que conoció en una temporada pasada en una estancia de Salto, y aun, de una manera insospechada, el panorama, las vicisitudes del cielo y del mar que dominaba desde la azotea que rodeaba la Torre de los Panoramas. Que todo eso lo haya impresionado de una manera literaria, y en tanto repetía los lugares comunes del paisaje europeo, es fácil sostener apoyándose en la exterioridad de su poesía, pero es difícil de conciliar con estas afirmaciones: «Yo soy el hijo de la Naturaleza. En su adoración me

15 «A la ciudad de Minas», en *Prosas*.

embriago horas y horas como un sacerdote. A través de sus maravillas mi alma penetra profundamente en Dios, el sublime Poeta cuya inspiración oscura palpita en el corazón sencillo y a la vez impenetrable de las cosas y de los seres».[16]

Lo que no expliquen todas esas declaraciones del mismo Herrera y las demás consideraciones expuestas lo ilumina su firme convicción de que «una sociedad ya no es hoy una familia de fanáticos», de que «la comunión de las naciones está a punto de ser un hecho», de que, por consiguiente, pronto desaparecería «como una niebla incómoda el espíritu de localismo», de que los nuevos Cruzados del pensamiento repartirían por igual de sus bandejas «por toda la Tierra», toda ella una sola enorme colmena.

En un momento tal, cuando la civilización, la cultura, están a punto de ser una en toda la Tierra, todo el acervo humano está en la mano del poeta y le corresponde usarlo; él pisa tierra suya en el presente y en el pasado, en el norte y en el este, en la realidad y en todo aquello que ha creado, soñado, imaginado el hombre.

Fuentes, modelos, reminiscencias

Ya se dijo que al hablar de influencias se acude siempre en primer término a Samain. Es indudable que el conjunto de poemas de *Aux Flancs du Vase* —del cual tradujo los que figuran en el tomo V de las *Obras completas*—, y sobre todo los sonetos de *Le Chariot d'Or*, cuadros de campo y aldea en el mismo tono sereno, e irónico a veces, que usa en *Los éxtasis de la montaña*, dejan su sello en la

16 Ibídem.

obra pastoril de Herrera; que, sobre todo, perdura en ella la organización peculiar del soneto de Samain, como dice González Guerrero, en el mismo artículo en el que transcribe el siguiente:

L'horloger, pâle et fin, travaille avec douceur…
Vagues, le seuil béant, somnolent les boutiques;
Et d'un trottoir à l'autre ainsi qu'aux temps antiques
Les saluts du matin échangent leur candeur.

Panonceaux du notaire et plaque du docteur...
À la fontaine un gars fait boire ses bourriques;
Et vers le catéchisme en files symétriques
Des petits enfants vont, conduits par une soeur.

Un rayon de soleil dardé comme une flèche
Fait tout à coup chanter une voix claire et fraîche
Dans la ruelle obscure ainsi qu'un corridor.

De la montagne il sort des ruisselets en foule,
Et partout c'est un bruit d'eau vive qui s'écoule
De l'aube au front d'argent jusqu'au soir aux yeux d'or.[17]

Pero buscando ejemplos concretos de esa influencia, se encuentran las cosas de que ya se hablara, deshechas, digeridas, y nacidas de nuevo con otro valor, re-vividas, creadas.

L'enfant s'est détaché mûr enfin pour la nuit

Dice «Le Bonheur» y «Las madres»:

el pletórico seno de donde penden
sonrosados infantes, como frutos maduros.

17 Julio Herrera y Reissig, en *La Cruz del Sur*, n.º 28.

La idea es la misma: los niños como frutos maduros. Pero no hay coincidencia en el uso de los elementos: Herrera se queda en la comparación, el francés alcanza la metáfora. Ni coincidencia en el fin buscado: en Samain es un detalle de paso en un cuadro hogareño; en Herrera es el rotundo remate de un soneto y de una jornada. El mismo caso se da en el primer verso de «La Maison du Matin»:

> La maison du matin rit au bord de la mer

que se puede proponer como origen del soneto «La casa de la montaña». Este culmina así:

> y ríe de tal modo que parece una niña.

Pero el verso de Samain es el primero de un poema diverso y bastante largo, en tanto que el de Herrera es, de nuevo, el remate de una organización de cosas que ríen en muchas partes y con distintas ganas, y que se estructura en forma de soneto. Esta última es una diferencia significativa; Herrera es, en general, más breve que sus modelos. Salvo los contados poemas largos, echa mano al soneto, condensador y exigente. Eso lo ayuda a ser más intenso que Samain, quien acostumbra a extenderse.

El triple ejemplo que sigue parece indicar la poca importancia que tiene este tipo de contactos, que además es universal, eterno y común a todas las épocas.

> Tout l'espace frissonne au vent frais du matin.
> (Samain, «La Maison du Matin»)
> Vertige! voici que frissonne
> L'espace comme un grand baiser
> (Mallarmé, «Autre Éventail»)

> Hay un gran beso de duelo
> en la quietud del ambiente
> (Herrera, «La muerte del pastor»)

¿Contagio, plagio, aire de época? No hay mucha urgencia en contestarlo. Lo esencial es que cada uno diga lo suficiente como para restar importancia al asunto. No deja de ser significativo que el verso de Mallarmé provea a los otros dos.

La «diéresis silenciada» que Samain emplea con frecuencia y en cuyo uso le sigue Herrera y Reissig, quien lo proclama y exhibe desde las páginas del *Almanaque artístico del siglo XX* (1903), no es privativa de aquel más que en la aludida abundancia y flexibilidad de la que frecuentaba la lírica española.[18]

Una de las formas en que los poetas franceses han incidido más en esta poesía es la epítesis. Pino Saavedra repasa su evolución desde el epíteto idealizador de los antiguos —pasando por la Pléyade, Goethe, Heine, Hugo, el Parnaso, y haciéndolo culminar con Sully Prudhomme— hasta el de los simbolistas empeñados en la búsqueda del epíteto intensamente evocador, sugestivo, significativo, ligador de sensaciones, establecedor de correspondencias. Pero, a pesar de esto y de la fervorosa admiración por Prudhomme que proclama *El laurel rosa*, son Hugo y Baudelaire quienes le dan una de sus mejores armas: se trata de los epítetos raros, paradojales y antitéticos:

> Ô fangeuse grandeur, sublime ignominie!
> (Baudelaire, «Tu Mettrais l'Univers...»)

18 Este párrafo fue omitido en la edición de 1974.

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse
(Ídem, «Remords Posthume»)
Un Job resplendissant!
(Hugo, «Ce que Dit la Bouche d'Ombre»)
L'araignée éclatante
(Ídem, ídem)

De la epítesis en términos mundanos que hace superficiales nombres que no lo son:[19]

aimables remords (Baudelaire, «Au Lecteur»)

aimable pestilence (Ídem, «Le Flacon»)

squelettes musqués (Ídem, «Danse Macabre»)

Del empleo del sustantivo con función de adjetivo:

amours de l'âme monstre et du monstre univers
(Hugo, «Ce que dit...»)

De Baudelaire y Hugo retiene aun la gran imagen romántica por el ejemplo de:

Et sur cet amas d'ombre, et de crime, et de peine,
ce grand ciel formidable est le scellé de Dieu.
(Ídem, ídem)

La comparación animando lo inanimado:

où la Fatuité promène son extase
(Baudelaire, «Le Masque»)

19 En lugar de «epítesis» la versión de 1974 dice: «adjetivación». (N. de edición).

o, al revés:

Le rire joue en ton visage
comme un vent frais dans un ciel clair!
(Baudelaire, «A Celle qui est Trop Gaie»)
Et le ver rongera ta peau comme un remords.
(Ídem, «Remords Posthume»)

De Baudelaire le viene también el uso del horror como elemento estético:

De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.
(«Hymne à la Bauté»)

la complicación, el entrecruzamiento de las sensaciones, la complejidad de las sintestesias, las correspondencias:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum!
(«Tout Entière»)

De Hugo, además, el sentimiento de una naturaleza viva, expresiva, con un mensaje:

Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poëte;
Non, tout est une voix et tout est un parfum;
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un.
(«Ce que Dit...»)

Ese sentimiento deriva naturalmente hacia la prosopopeya. El poeta hace hablar, actuar y sentir a todo lo que lo rodea. Lo hace Hugo, pero también lo hacen Samain y Rodenbach, que dice:

La tristesse de la vieillesse des maisons
À genoux dans l'eau froide et comme en oraisons.
(«Paysages de Ville, IV»)

la douceur
De l'aube qui regarde avec des yeux de soeur
(«Du Silence, XXIV»)

En Hugo, en *Le Cantique de Bethphagée*, hay algunos versos arrulladores que muestran un aire de familia con *La berceuse blanca*, para cuya genealogía se echa mano siempre a Darío:

Son coeur tout en dormant m'adorait, douce gloire!
Un ange qui venait des cieux, passant par là.
Vit son amour, en prit sa part et s'envola;
Car où la vierge boit la colombe peut boire.

y

Ne la réveillez pas avant qu'elle ne veuille;
Par les fleurs, par le daim qui tremble sous la feuille,
Par les astres du ciel, ne la réveillez pas!

Es el caso de *Las pascuas del tiempo*, que puede hallar un ascendiente tan directo como en la poesía de Darío, en *Albertus ou l'Âme et le Péché*, de Théophile Gautier, pieza esta que no es más que una muestra de una línea de poesía muy frecuentada en esa época.

Le Belzébuth dandy fit un signe, et la troupe,
Pour ouïr le concert se réunit en groupe.
Ni Ludwig Beethoven, ni Glück, ni Meyerbeer,
....
Le concerto fini, les danses commencèrent.
Les mains avec les mains en chaîne s'enlacèrent.

Dans le grand fauteuil noir le Diable se plaça
Et donna le signal.

Quedarían aún por ver las influencias, los parecidos que muestra la lectura de Mallarmé, Moréas, Rimbaud. Véase del primero —con quien tiene Herrera personalmente curiosas coincidencias— «Apparition», por ejemplo, y otros, muchos, versos sueltos:

[...] le marais livide des automnes
(«L'Azur»)
Que dore le matin chaste de l'Infini
(«Les Fenêtres»)

o en esos «mendieurs d'azur» que se singularizan en un verso hermosísimo y perdido:

Mendigo del azul que me avasalla!

De Moréas, sorprendentemente:

Et maintenant, mes vers, d'une mortelle plaie
vous êtes le sang noir!
(«Stances»)

De Rimbaud:

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques [...]
et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs

moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
(«Le Bateau Ivre»)

Faltaría repasar, aparte de otros de su siglo, los poetas de otras épocas, los clásicos que amaron los españoles. Dante, que se hace presente concretamente en la

sexta parte de *La torre de las esfinges* y, lo que es más importante, en la idea del viaje metafísico por un mundo de mitos y alegorías que aparece en *La vida*; también en versos perdidos como en ese «océano Aristóteles» de *El laurel rosa* que recuerda al Virgilio, «mar de toda la ciencia», de la *Divina Comedia*.

El detalle de las influencias sería inevitable y, como se dijo, no interesa más que como historia y parangón. Tal vez no se deba hablar de influencias. Tal vez lo que se transmite es un impulso, la clave para ver otro color del mundo, y todas las demás sean coincidencias, hermandades.

Un coetáneo europeo

Hay un punto que rehúsa terminantemente ser tratado entre las influencias. Es la coincidencia con un coetáneo europeo, Paul Valéry, nacido en 1871. Los encuentros se multiplican en versos aislados. Hay evidentes semejanzas en poemas de la primera época de Valéry con algunos de *Los parques abandonados*. Pero el caso más curioso, más atractivo, lo ofrecen las aproximaciones entre «L'Ébauche d'un Serpent» y *La torre de las esfinges*. El primero pertenece a *Charmes*, que comprende la producción de 1918 a 1922. Está compuesto en estrofas de diez versos, en octosílabo francés, y da, en cuanto a la rima, la misma impresión que «La vida», la de ser décimas desordenadas; en algún caso —estrofa 17— la primera mitad es la de una décima, mientras que en la segunda mitad una rima desubicada cambia la estrofa.

Teniendo el poema una intención distinta de la que movía a Herrera, se leen en la cuarta estrofa unos versos que podrían aplicarse al autor de *La torre de las esfinges*:

> Toi qui l'enfermes d'un sommeil
> Trompeusement peint de campagnes,
> Fauteur des fantômes joyeux
> Qui rendent sujette des yeux
> La présence obscure de l'âme,

En la tercera hay otros dos, íntimamente emparentados con ideas que se repiten en Herrera:

> Que l'univers n'est qu'un défaut
> Dans la pureté du Non-être!

y que también en Valéry cambian de forma:

> Jusqu'à l'Être exalte l'étrange
> Toute-Puissance du Néant!

Está la idea Dios-poeta:

> Des astres le plus superbe
> Qu'ait parlés le fou créateur.

La invocación con diferente objeto, pero de parecido aliento y medios expresivos:

> Objet radieux de ma haine
>
> Je te buvais, ô belle sourde!

Hay otro poema de Valéry que tiene algo en común con *La torre de las esfinges*: es «La Jeune Parque». No por el poema en sí, que como hecho poético es muy otra cosa, sino por la intención que hay en su origen, por su

ambición como aventura poética. Dice Valéry de «La Jeune Parque»:

> Songez que le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit.
> J'ai essayé de mon mieux, et au prix d'un travail incroyable, d'exprimer cette modulation d'une vie. Or, notre langage psychologique est d'une extrême pauvreté. Il fallait l'appauvrir encore, puisque le plus grand nombre des mots qui le composent est incompatible avec le ton poétique.

La obra lograda puede consentir algún paralelismo con la de Herrera, pero tal vez el único concreto sea el de su oscuridad.

Julio Herrera, poeta oscuro

El interés que presenta el estudio de *La torre de las esfinges* radica, por una parte, en que es al mismo tiempo el estudio de Herrera como poeta oscuro; y por otra, en que se aborda el tema que le obsesionó fundamentalmente. No se habla de *su* tema, a secas, porque podría llamarse así, con iguales derechos, el sentimiento de la compenetración, afinidad, simpatía de lo animado y lo inanimado que los vincula y los confunde «como si fuesen procedentes de un mismo todo» de que hablan Sabat Ercasty y Pino Saavedra, que hace posible —dice el último— «tal transfusión de elementos objetivos y subjetivos que se llega a la existencia de una realidad sin paradigma». El otro tema, el de su poesía oscura, es más reacio y difícil,

y solo trabajosamente se puede aislar; entonces todo se ilumina de golpe. Aunque asoma, por momentos, en versos dispersos, está encerrado en tres poemas separados en el tiempo: «La vida», «Desolación absurda», «La torre de las esfinges».

Roberto Ibáñez[20] habla de una línea de poesía nocturna que llegaría desde «Los maitines de la noche» hasta «La torre de las esfinges», y, en la misma conferencia, del parentesco estrófico de este último poema con «Desolación absurda» y del de su línea poética con «La vida», y aclara además que no hay que buscar un tema preciso en él. Guillermo de Torre[21] separa esos tres poemas en la que llama una faz «de línea barroca, con intenciones metafísicas, de fondo subconsciente y expresión por veces abstrusa». Hay, es verdad, una línea que une los tres poemas. Es más: se puede afirmar que no son más que tres estados de un mismo poema o, si se prefiere así, un mismo asunto retomado tres veces, con diferencias de estado, de espíritu y de poderío poético. Asistimos al espléndido movimiento de un tema que desde 1903,[22] es decir, desde el umbral de esos años últimos de su vida y únicos de su poesía, insiste en buscar forma y consigue cada vez mayor densidad, mejor estructura, oscuridad más cerrada. Es esta una oscuridad que proviene exactamente de los tres órdenes de causas que señala Valéry. En primer término, «la difficulté

20 *La torre de las esfinges*, conferencia. Resumen publicado en *El País*, Montevideo, 25 y 26 de octubre de 1946.

21 Estudio preliminar en *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1942.

22 Pino Saavedra, De Torre e Ibáñez coinciden en colocar el poema «La vida» en 1900. Los primeros borradores están fechados en 1903 y la publicación del poema acabado es de 1906. El mismo Herrera, en la polémica con Roberto de las Carreras, teniendo, como se comprende, interés en llevar lo más atrás posible la fecha, lo sitúa en 1903.

même des sujets qui se proposent à l'écrivain [...] Or, les objets de pensée ou les états complexes d'un être vivant sont choses mal dénommées. On ne peut les déterminer qu'en accumulant les *rélations* et les combinaisons». En segundo lugar, «le nombre des conditions indépendantes que s'impose le poète». Puede suceder, incluso, que «il doit arriver que la complexité de son effort, l'indépendance des conditions qu'il s'est assignées, l'exposent à surcharger son style, à rendre trop dense la matière de son oeuvre, à user de raccourcis, d'ellipses qui déconcertent les esprits du lecteur». No hay que olvidar que «l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs: la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même». La tercera causa es un efecto compuesto de las otras dos: «elle consiste dans l'accumulation sur un texte poétique d'un travail trop prolongé».[23] El mismo Herrera justifica extensamente la oscuridad de la poesía en su *Psicología literaria*. Dice, por ejemplo: «Domina una tendencia favorable a la simplicidad. Se juzga ingenuamente que lo sincero, lo real, lo espontáneo, es siempre lo simple: [...] No se pregunta a la frase cómo se ha formado para ser tan diáfana; su tardía aventura por las selvas enmarañadas del pensamiento. [...] Hay como un instinto imbécil, como una rabia turca en repeler sin examen las cosas finas, sinuosas, afiligranadas, reflectantes, en que se evoca por asociación y subjetivamente. No se repara en que lo sutil es a veces lo vital, lo expresivo, lo exacto mismo». Y cita a Guyau: «El espíritu no igualará jamás a las cosas en ramificaciones, en sinuosidades». Es vano «pretender engarzar en formas materiales de sentido

23 Frédéric Lefebvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, París, Livre, 1926.

los entresueños de la conciencia, la impresión fugaz, la urdimbre arcana de lo incompleto en el alma, el utópico asociacionismo psicológico que se complica oscuramente [...] Mientras el ojo ve luz, la mano toca sombra». Y hasta lo inverosímil es verdadero: «es que hay dos mundos: uno en masa y otro en espectro. La naturaleza tiene también su fantasía, sus emociones, sus rarezas y sus íncubos; una pujanza de imaginación que no será jamás igualada». Y para terminar, una coincidencia con Valéry, al afirmar que el arte que obra por sugestión «necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso».[24]

Era imprescindible, antes de entrar en el tema, aclarar esto de la oscuridad consciente, deliberada o no, único camino para expresar algo que se resiste a la exposición razonable y a la expresión lógica, para hacer a un lado, de entrada, todas las afirmaciones erróneas al respecto: esnobismo, locura, drogas, afán de *épater le bourgeois*, ausencia de tema, delirio.

La llave para entrar a los otros dos poemas está en «La vida». Este poema alegórico se vería casi tan poco accesible como ellos si le faltaran las notas al pie de página que agregó el poeta para ayudar a seguirlo. En la forma es el antecedente directo, un borrador, de las espinelas de las otras piezas. Está escrito en octosílabos como ellas, y las estrofas, que son dispares, quieren ser décimas a menudo. Comienzan por una redondilla, como aquellas, y unas veces se quedan en eso; otras, siguen o mechan versos blancos. En algunos casos se hace la mitad justa de la décima —ABBAA—; en otros se juntan esos mismos elementos con el orden alterado —ABBAB—. El oído está esperando

24 *Prosas.*

décimas siempre. Se echa mano al mismo tipo de aliteraciones que abundan en «La torre de las esfinges». La singularidad de «La vida» consiste en que los episodios están enlazados por el viaje metafísico, y en que la oscuridad proviene, fundamentalmente, del sistema de alegorías que se pone en juego; en resumen, en las dos reminiscencias dantescas o medievales que inciden en el poema, y que después se verán sobrepasadas por procedimientos más evolucionados y personalísimos. Procedimientos que se acercan tal vez a lo que dice Thibaudet de la lógica de Mallarmé, que «ne relie pas elle-même ses termes. Ni syllogisme ni déduction: des images successives».

En «La torre de las esfinges» el yo del poeta naufraga entre las cosas ya sin su caballo viajador, y esa amazona, que representaba demasiadas cosas, restringe, a la vez que profundiza, su sentido, descabalga y parece confundirse con la poesía, con la vida que lo solicita, lo arroba y lo mata con sus dádivas exigentes y avasalladoras. Deslumbra la certeza de que se trata de la poesía cuando repite una idea que ya buscaba expresión en *Conceptos de crítica*: las producciones de los decadentes, decía, «eflorescencias enfermizas de un organismo viciado» o, ya más explicitado: «mi ulceración / en tu lirismo retoña / y tu idílica zampoña / no es más que parasitaria / bordona patibularia / de mi celeste carroña!». Es así, pues, su mal celeste, su celeste carroña, el alimento de su lirismo, el campo que alimenta hasta esos parásitos: sus limpias eglogánimas. La poesía vive como un cáncer en él, como la muerte. Hay una inversión de lo masculino y lo femenino en estas aventuras creadoras. El principio femenino es el que sabe ser activo, al que se pide la acción devastadora, mortal y amorosa; el corazón, la herida del

poeta, su lepra divina, son el terreno donde germina la floración poética, con sus miasmas, sus parásitos, sus virus: «como un cultivo de astros / en la gangrena nocturna». Parece también la poesía, la que es un «vértigo de ensambladura»,[25] de la cual dice: «Bordoneaba la marea / de sus cabellos en hilas / de diamante musical»,[26] la «mariposa nocturna / de mi lámpara suicida»[27] en las *Prosas*. Parecen hablar de la muerte todas las acusaciones de «voraz», «antropófaga», «carnívora» —en los borradores se ve aun «caníbala, «vampiro»— y los nombres arrojados: Fedra, Molocha, Caína, Clitemnestra; las exhortaciones: «y sórbeme por la herida / sediciosa del pecado / como un pulpo delicado»,[28] o «deja que en tu mano pálida / agua de olvido y perdón / se enfríe mi frente pálida / y duerma mi corazón»;[29] las definiciones: «la paradoja del Ser / en el borrón de la Nada».[30] Es su vida que arrastra su muerte la que «luego en un rapto de luz / suspiró y enajenada / me abrió como un libro erótico / sus brazos y su mirada»;[31] la que lo hace hablar de su «vida moribunda».[32]

No podemos saber de cuál Ella habla cuando dice: «Cómo resistir a todo / su poderío intangible. / Yo la amaba oír su modo / de conjugar lo imposible».[33]

Las oscilaciones entre el paisaje simbólico u objetivado y las invocaciones, que en «La vida» estaban justificadas

25 «La torre de las esfinges».
26 «La vida».
27 «Desolación absurda».
28 «La torre de las esfinges».
29 «La vida».
30 «Desolación absurda».
31 «La vida».
32 «Desolación absurda».
33 «La vida».

por el viaje, en «Desolación absurda» y en «La torre de las esfinges» se eslabonan como si en la alta noche, luchando con un mundo que ni cabe en sus versos, el poeta dejara sus dolorosas visiones para llamar, invocar a la poesía, armada de su poder terrible, que sabe hacerlo rendir bien y extenuarlo, o como si, pidiendo tregua a su conciencia torturante, invocara a la vida, al amor, que saben hacerlo vivir y extenuarlo hasta la muerte.

Pero la «Desolación absurda» parece un estadio intermedio. Es más mesurado, más equilibrado que los otros dos poemas, tanto en el balance de estrofas entre una y otra voz como en los procedimientos. Aquí asistimos también a la animación organizada del paisaje: «abre un bostezo de hastío / la perezosa campaña»; pero el paisaje no es atormentado; la Amazona de «La vida», alegórica de los mejores impulsos vitales e intelectuales, que atrae, solicita y huye, para que el hombre siga siempre tras ella, viviendo, buscando la verdad última, la perfección de la forma, ya se ha transformado en un demonio femenino y tiene mayor carga de fatalidad y de muerte: «me espeluzna tu erotismo / que es la pasión del abismo / por el Ángel Tenebroso!». Pero aún puede invocársela en busca de ayuda o de consuelo: «que en la copa decadente / de tu pupila profunda / beba el alma vagabunda / que me da ciencias astrales / en las horas espectrales / de mi vida moribunda!». He aquí un verso de verdad dolorosa que insiste dos estrofas más adelante: «amo y soy un moribundo». Pero el poema respira un aire más sereno que el de sus pares; su numen es menos excesivo, el paisaje es más feliz; las imágenes, las comparaciones, los adjetivos, son más armoniosos; no buscan la paradoja, sino un ajuste dichoso y significativo. Esos dos versos quedan ahí como

sangre. Hay que elegir entre templar todo el poema en ese tono o aliviar a aquellos de sentido.

Además del símbolo femenino, de la estructura formal, de cerrarse con muerte, de jugar de un lado esa mortal fascinación y de otro las vicisitudes del Yo inquieto y angustiado —en «La vida» la separación se hace en amazona y corcel—, de la nocturnidad, de la simbología del paisaje objetivador, hay datos más externos, que hacen saltar la evidencia del triple parentesco: la referencia al signo de Saturno: «Saturno infunde el fatal / humor bizco de su influjo»;[34] «Bajo los signos fatales de Saturno y del Zodíaco»;[35] la nocturnidad: en «La vida», que pasa del alba a la noche, y en «La torre de las esfinges», que pasa del crepúsculo a la noche, se ve un anochecer parecido: «Lentamente, vagamente / cautamente y mortalmente / como un discreto reproche / se deslizaba la noche»;[36] «Capciosa, espectral, desnuda, / aterciopelada y muda, / desciende en su tela inerte / como una araña de muerte / la inmensa noche de Budha».[37] Hay todavía una fórmula de tránsito en los borradores de esta última: «Sigilosamente muda, / desciende en su tela inerte».[38] En «Desolación absurda» la noche está también hecha de cosas que se mueven como individuos; que bostezan, rezongan, obseden, fingen, acechan, pero, a pesar de todo, corresponde más bien al *Et noctem quietam concedet Dominus*... que encabeza la parte V de «La torre de las esfinges». Esas tres

34 «La torre de las esfinges».
35 «La vida».
36 «La vida».
37 «La torre de las esfinges».
38 Manuscritos de «La torre de las esfinges», existentes en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Estos manuscritos han sido ordenados según sus diversos estados por el profesor Roberto Ibáñez.

noches tienen un espectador y un intérprete; se animan bajo el ojo de una conciencia vigilante y simpática. El poeta, ante el enigma del mundo, siente bullir, dentro de sí, pensamientos, intuiciones, dudas que torturan su cerebro. En «La vida» está también la idea del Yo que huye: «iba el audaz palafrén[39] / terrible y congestionado / por el Enigma, y yo en pos!», idea que se repite en «La torre de las esfinges»: «Y hosco persigo en la sombra / mi propia entidad que huye». En los tres poemas aparece la imagen de su espíritu atravesando telarañas de prejuicios, ideas hechas, superstición, creencias. Completamente transfigurada y traspasada a su realidad de paisaje en los otros, en «La vida» guarda la forma de una comparación dentro de la alegoría: «Y en su estupendo camino / perforar cual ígnea mosca / la inmensa tela de araña / de los cometas del Sino»; en «Desolación absurda» es «el meteoro, / como metáfora de oro / por un gran cerebro azul»; en «La torre de las esfinges», «Y se suicida en la extraña / Vía Láctea el meteoro / como un carbunclo de oro / en una tela de araña». Esto último, en la versión definitiva; en los borradores escribe «se desangra» por «se suicida», mostrando así mejor su origen en el esfuerzo del espíritu desgarrándose, atravesando vallas, y «mosca» por «carbunclo», como decía en «La vida». La música de las esferas se oye en este último poema: «El Incognoscible atómico / lo hipnotizaba en su ascenso / zumbando el scherzo inmenso / de un orquestrión astronómico». Se ve en «La torre de las esfinges»: «Y en su gran página atómica / finge el cielo de estupor, /el inmenso borrador / de una música astronómica». La atracción erótico tanática

39 El Yo consciente del Poeta, nota a «La vida».

del demonio vital y creador halla expresiones parecidas: «me espeluzna tu erotismo / que es la pasión del abismo / por el Ángel Tenebroso»:[40] «Es un cáncer tu erotismo / de absurdidad taciturna / y florece en mi saturna / fiebre de virus madrastros / como un cultivo de astros / en la gangrena nocturna».[41] Pero en los borradores se leen aún dos fórmulas de paso: «me devora tu erotismo / como un cáncer luminoso», y «es un cáncer tu erotismo / que en su taciturnidad...». El antecedente está también en «La vida», sin el paralelismo formal, especialmente en los versos que dicen: «...un sordo placer / fúnebre me avasallaba / Y sentí como una cava / en lo más hondo del ser!». Estas otras fórmulas, en cambio, son casi paralelas; hasta en su vocabulario: «Todo es póstumo y abstracto / y se intiman de monólogos / los espíritus ideólogos / del Incognoscible Abstracto»[42] y «A su divino contacto / llenábanse de monólogos / los tenebrosos ideólogos / del inconcebible Abstracto!».[43]

En esa «realidad espectral», alucinante, objetivadora, en que una visión doble separa y mezcla lo de adentro y lo de afuera, se repite una serie de elementos concretos y simbólicos a la vez: la luna, el mar, el molino, el tembladeral o el precipicio en acecho.

A través de las aventuras nocturnas, y agotado por las exigencias de la creación y de la vida, el espíritu se da con la muerte. En «La vida», la amada inalcanzable «trocóse como a un conjuro / en un caballero oscuro / el cual con una estocada / me traspasó el corazón!»; en «Desolación

40 «Desolación absurda».
41 «La torre de las esfinges».
42 «La torre de las esfinges».
43 «La vida».

absurda» la muerte, sin ser nombrada, parece moverse en la estrofa XII: «beberán tus llantos rojos / mis estertores acerbos / mientras los fúnebres cuervos, / reyes de las sepulturas, / velan como almas oscuras / de atormentados protervos»; y en la última: «que en el drama "inmolador" / de nuestros mudos abrazos / yo te abriré con mis brazos / un paréntesis de amor»; en «La torre de las esfinges», culminando el *crescendo* de potencias voraces y mortales activas en la parte V, en la VI —*officium tenebrarum*—, parece rematar el poema. Hay una capilla ardiente, signos entre los astros y un gato negro estrangulador. «Sangra un puñal asesino», que evoca el del caballero oscuro de «La vida»; la Intrusa, que «abre / entre sordos cuidados / las puertas, con solapados / llaveros agrios», parece no ser otra que la muerte; hay además los gestos sacramentales del sauce, un charco que hace las veces de tragaluz de los Avernos y, por fin, una visión del otro mundo o tal vez el descenso a un infierno de clara filiación dantesca. Como siempre, faltan los puentes, y se vacila entre considerar la descripción como la vista que ofrece el tragaluz o como la *mise-en-scène* que espera a nuestro héroe después de los sacramentos, cuando, cerrado su ciclo terrestre, debe esperar entre las sombras de los réprobos la barca murciélago de Caronte mientras la carcajada de Plutón rubrica como un último sarcasmo. El final de «Numen» (VII), cuyo comienzo en pasado parecía engañosamente dar por terminado el ciclo agónico, cierra de nuevo con una cita para la muerte —eso sí— en un tono de galantería macabra al uso baudeleriano, que de golpe le da al resto del poema un aire de juego. Ese aire, y las décimas narradoras y que fingen darlo todo en cada arresto, son más culpables, tal vez, que la falta de clave y de puentes, que

la paradoja y la hipérbole, de la facilidad que ofrece a la lectura y de la dificultad que opone al acceso, a la comprensión, la idea perturbadora y compleja que Herrera quiso comunicarnos.

Goznes del estilo

A) Impresionismo y simbolismo

Es poco menos que imposible el estudio de los caracteres estilísticos de Herrera. A los ya vistos en el repaso de su poesía llamada nocturna hay que agregar los muy distintos de las «egloglánimas» y de las «eufocordias». *Los éxtasis de la montaña* se apoyan en la descripción objetiva, no son nunca sentimentales; en todo caso, hay una ternura por las cosas y a menudo una ironía enternecida, usan un erotismo sano y gozoso; viven en ellos almas sencillas, ingenuas y fraternales. La naturaleza es animada por esos mismos atributos. Hay una tendencia a la naturalidad aunque se trate de un falso naturalismo, en los sentimientos, en las situaciones, en la imagen de la mujer y en los atavíos. La comunión con la naturaleza es una fraternidad panteísta. Usa el alejandrino.

En *Los parques abandonados* la narración gana más campo que la descripción, y es subjetiva, confidencial. Son, por sobre todo, sentimentales; la ironía cariñosa se trueca por cierto cinismo, y especialmente la que había por cosas y personajes de la liturgia católica se cambia por la burla o la alusión sacrílega. El erotismo es romántico, doloroso, sádico, masoquista, macabro, morboso, muy pocas veces franco, despreocupado y feliz. Campea la noción de pecado en un sentido más desaprensivo que en la poesía baudeleriana. Los seres son saturnianos, sentimen-

tales, angustiados, más complejos; los sentimientos, las ropas, evaporados, artificiosos y, en general, de lujo; y las situaciones, de escaramuza sentimental o erótica que pocas veces se torna juego profundo. Los fenómenos que se trasponen entre los seres y la naturaleza son casi siempre de carácter sentimental o psicológico. Son endecasílabos.

Pese a tantas y tan pronunciadas divergencias, es posible aislar en el conjunto de la obra varios troncos —diríase— de los que se desprenden los caracteres parciales que lucen en el detalle de las piezas. Ellos son, en primer lugar, dos procedimientos algo emparentados: la prosopopeya y la dramatización. En segundo lugar —a veces en primero—, el impresionismo, verbal o conceptual, y el simbolismo en la eufonía o, también, en el concepto.

Impresionismo y simbolismo, dice Thibaudet: «ont voulu éveiller l'action de l'oeil ou de l'esprit, leur faire créer ou construire, au lieu de donner quelque chose de créé et de construit». El impresionismo, en poesía como en pintura, busca provocar en el que recibe una «impression active» en lugar de darle «une expression évoquée toute faite». El simbolismo, del mismo modo que aquel, sobrepasa en la realidad las definiciones que se le dan, pero puede servirnos en este caso la suma de las definiciones de P. Valéry y de F. Lefebvre: «l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la musique leur bien» y «les symbolistes ont mis l'honneur de leur école à trouver des nouveaux rapports entre les choses».

Impresionismo y simbolismo se mezclan, se someten, mejoran a los otros dos procesos. La preocupación fonética y la capacidad de Herrera para explotar la lengua en ese sentido son admirables. Son constantes apoyos de la

hermosura del verso las aliteraciones, las onomatopeyas, la simbología de las vocales. En las consonantes, en general, no se puede hablar de simbología. Casi siempre su uso especial busca un resultado imitativo, una especie de onomatopeya en el sentido más amplio y mejor, extendida a la frase, a la estrofa, al poema entero.

Del charco que se nimba
estalla una gangosa balada de marimba.
«La vuelta de los campos»

Rasca un grillo el silencio
«El teatro de los humildes»

En algunos casos se da el uso sugestivo de consonantes, sin mediar onomatopeya:

y el sol un postrer lampo, como una aguja fina
pasa por los quiméricos miradores de encaje.
(Ídem)

Antes de llegar a «encaje», la idea ya está dada por «quiméricos miradores». El uso imitativo, onomatopéyico, pero sobre todo simbólico, de las vocales tiene en Herrera amplio y seguro empleo y espléndido rendimiento. Bajo su pluma el idioma se transforma, parece estar constituido exclusivamente por vocablos felices, de gran potencia de sugestión. Con una naturalidad que raras veces consiguió el simbolismo europeo, hace sus versos plegando los sonidos al concepto, enriqueciendo las ideas por los sonidos. Prefiere a veces, por simple placer auditivo, las sucesiones de una misma letra, las palabras que repiten tres, cuatro veces, si es posible, una misma vocal, los versos a base de dos vocales:

se raja la carcajada
«La torre de las esfinges»

se duerme la tartana lerda del mercachifle
«Bostezo de luz»

y ríe la macana de mirada amatista
«La flauta»

En el último ejemplo ya tienen las vocales un uso simbólico: la *a* cuyo uso expreso corresponde a las cosas blancas, ingenuas, buenas o despreocupadas; la *i* que sirve para las risueñas, alegres, ridículas o pequeñitas. Véanse las íes de:

con tímidos arrobos repica la alcancía
«La iglesia»

o de este otro ejemplo:

mientras el perro en ímpetus de lealtad amena
describe coleando círculos de alegría
«El regreso»

donde además del uso de la *i*, se puede observar una obligada diéresis en *cole-ando*, que subraya el movimiento que dice la palabra. El mismo empleo de la diéresis se ve en ese *vi-aje* renuente de:

Hacia la era, inválidos, bajo una gloria de oro
vacilan los vehículos su viaje sonoro
«La siega»

El ritmo también puede contribuir sugestivamente:

después de agrias posturas y esperezos felinos,
gimiendo un ¡ay! glorioso se abrazan a las ondas
que críspanse con lúbricos espasmos masculinos...
«El baño»

En los dos primeros versos se pueden contar cinco acentos; son versos nerviosos, movidos, crispados de frío. En el tercero, en cambio, las cuatro palabras largas, de las cuales dos son esdrújulas, dan los movimientos urgentes pero prolongados y sin nervios de las aguas.

En ciertos poemas, como «La casa de la montaña», se llega a una perfecta unión de letras onomatopéyicas y simbólicas y de efectos rítmicos:

Ríe estridentes glaucos el valle, el cielo franco
risa de azul, la aurora ríe su risa fresca,
y en la era que ríen granos de oro turquesa

Abundan la *r* por la risa, la *i* por la alegría, y el ritmo de intensidades va de los ritmos amplios de las risas del valle y del cielo a las risitas chicas de los granos en la era.

Todo eso unido, al servicio de un profundo sentido de las correspondencias, produce los mejores versos de Herrera:

maniobran hacia el valle de tímpanos agudos
los celosos instintos de los perros lanudos
de voz ancha que integran los ganados dispersos.
«Los perros»

El último verso tiene los acentos en *a e a e*. Esto es habitual en Herrera y significa que no solo la rima final cumple esa función, sino que por dentro se la emula. Es

habitual, y de superior efecto, la combinación interna correspondiente a la redondilla; el verso redondo:

Y ríe la mañana de mirada amatista.

(acentos en *i a a i)*

Y el monte que una eterna candidez atesora

(acentos en *o e e o*)

Todo eso con sus juegos evidentes y sus admirables despliegues va a conjugarse, deslumbrando con su clara tarea de evocar, en «El laurel rosa». Allí oímos las palabras rindiendo hasta su último poder sonoro, yuxtapuestas con la máxima eficacia de sugestión, de provocación intelectual, emotiva, evocativa. En este sentido ese poema es un verdadero tesoro.

B) Dramatización y prosopopeya

Impresionismo y simbolismo se mezclan, se someten, como se dijo, a las otras formas permanentes, la dramatización y la prosopopeya. Estos fenómenos los reciben, ayudan, necesitan, ocupan.

La dramatización es evidente en los sonetos todos. Un título de *Los éxtasis de la montaña* da una clave muy significativa: «El teatro de los humildes». Es claro un manejo teatral de los temas; a menudo se ocupan los cuartetos en la instalación de un paisaje en el que enseguida los tercetos plantearán la acción. Otras veces una descripción que abarca todo el poema se cierra con un toque dramático. No faltan las indicaciones de luz, sonido, hora, ambiente:

«Cae un silencio austero», «Anochece». No faltan los diálogos. El primer cuarteto de «El despertar» podría ser una indicación teatral. A menudo el agonista es el día. Son muchos los sonetos que desarrollan las vicisitudes de un crepúsculo, a veces de todo un día. Abundan las expresiones como «de tres en tres», «sorbo a sorbo», «agonía a agonía», «de roca en roca», que detallan la acción, la retienen, dan el tiempo. El tiempo es pues, también, una dimensión del poema.

El olivo y el pozo... Dormida una aldeana
en el brocal... A un lado la senda viajadora,
y un hombre paso a paso.
«Los perros»

Cien estrellas lozanas han abierto una a una.
«El teatro de los humildes»

Eso tiene algo que ver con la habilidad para dar el movimiento de un gesto:

Mas de pronto se vuelve con piadoso desvelo,
la cabeza inclinada y los ojos al cielo
pues ha oído que llora la zampoña por ella.
«La zampoña»

y los movimientos de conjunto:

Y al hombro las alforjas, leñadores austeros
tornan su gesto opaco a la tarde tranquila.
«Claroscuro»

Entonces los egregios Zoroastros,
en un inmenso gesto de exterminio,

erizaron su barba de aluminio,
supramundanamente hacia los astros.
«Misa bárbara»

Esa inclinación a lo teatral por momentos se toca con la atracción que ejercía lo litúrgico sobre Herrera. La liturgia católica sobre todo. Se hace presente en muchos títulos y en el manejo de su terminología. Le sirve para indicar movimientos o gestos, pero sobre todo para dar ritualidad y religiosidad a actos no trascendentes. Hay ejemplos en toda la obra. En *Los éxtasis de la montaña* se hace un uso un tanto irrespetuoso, aunque en un tono de chanza cariñosa:

Oficia la apostólica dignidad de los bueyes!
«La misa cándida»

Y en sus manos canónicas, golondrinas y grullas
comulgan los recortes de las hostias que fríe.
«El ama»

En *Los parques abandonados* las alusiones tienen a veces un aire de blasfemia, de profanación:

Al fin de mi especioso simulacro
de un largo beso te apuré convulso
hasta las heces como un vino sacro!
«Consagración»

Ajáronse las últimas estrellas...
El Cristo de tu lecho estaba mudo
«Fiat Lux»

La dramatización se alía muy bien con la prosopopeya, pero esta última es sin duda de una importancia mucho mayor que aquella y que todo lo que se ha visto hasta ahora del estilo. Es de una riqueza de ramificaciones increíble. La vivificación, sobre todo en su primer estado, no es ninguna novedad como figura poética. Es evidente su parentesco con el mito. La poesía española, especialmente, la ha frecuentado de antiguo. En estos, que parecen ser los primeros hexámetros castellanos, de Manuel de Villegas, de 1617, se ve claro precedente:

Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, y el otro de blancas ovejas,
ambos a dos tiernos mozos, ambos árcades ambos,
viendo que los rayos del sol fatigaban al orbe
y que vibrando fuego feroz, la canícula ladra,
al pulcro cristal que cría la fuente sonora, [...]

Pero tiene en ciertas aplicaciones una filiación claramente romántica. Dice Hugo:

Ma maison me regarde
et ne me connaît plus
«Tristesse d'Olimpo»

En Herrera conoce todas las formas: se aplica a cosas, ideas abstractas, fenómenos naturales, etcétera.

la fuente decrépita
«Las madres»

La inocencia del día se lava en la fontana
«El despertar»

La noche en la montaña mira con ojos viudos
de cierva sin amparo que vela ante su cría
«La noche»

Quedándose en la simple animación puede ser ya fisiológica o espiritual —sentimental, psicológica, intelectual—:

La tarde suda fuego
«Canícula»

El perejil humilde
«El granjero»

Conspira en acres vahos la insinuación fecunda
de la Naturaleza por siembras y rastrojos
«El espejo»

Pero llega a menudo la personificación:

Y Cibiles esquiva su balsámica ubre
Con un hilo de lágrimas en los párpados vagos
«Otoño»

Hace de un objeto un ente activo o pasivo, según sufra o ejecute la acción:

Salpica, se abre, humea como la carne herida,
bajo el fecundo tajo la palpitante gleba
«El ángelus»

Y su piedad humilde lame como una vaca.
«El cura»

Puede ser total o parcial, según se reduzca a una figura de paso o involucre todo el poema, constituyendo lo que

Pino Saavedra llama un mito, como «El monasterio» o «El burgo». Gramaticalmente puede ser adjetiva, verbal o afectar la oración completa; en los primeros casos no pasa de la metáfora, en el segundo alcanza la imagen.

La mayor parte de las peculiaridades de la poesía de Herrera se deben a la necesidad de cumplir con ella. La sirven el verbo, el epíteto, las figuras, que cambian sus costumbres para hacerlo. La transitividad del verbo, por ejemplo, a menudo está en función de la prosopopeya:

Ríe estridentes glaucos el valle
«El laurel rosa»

Se hacen reflexivos verbos que no acostumbran a serlo y viceversa:

Se exhalan a Diana, rubios
muezines, los girasoles
«El laurel rosa»

Como un exótico abanico de oro
cerró la tarde en el pinar sonoro
«Óleo brillante»

Algunos verbos impersonales dejan de serlo:

y en la sorda ebriedad de nuestros mimos
anocheció la tapa y nos dormimos
«Idilio espectral»

Nevó la luna
«Óleo brillante»

La epítesis también logra algunas de sus mejores sutilezas cuando se empeña en animar las cosas. En esta función se ocupan los epítetos metafóricos, los raros, los epítetos sustantivos, los onomatopéyicos:

La atónita desnudez de las cosas
«Éxtasis»

en los porfiados
cascotes de la vía gritan las diligencias
«Las horas graves»

Y la hiedra misántropa que su mármol remuerde
«Claroscuro II»

La noche en la montaña mira con ojos viudos
«La noche»

Tumban las carrasqueñas voces de los arrieros
«Claroscuro I»

Las figuras —comparación, metáfora, imagen— son enriquecidas por las otras riquezas parciales. En los mejores sonetos recibimos de una manera activista, creadora, el objeto poético, no por la mera descripción intelectual ni por la sola visión plástica que se nos alcance; tenemos, para conocerlo en la total riqueza que el mundo acumula, olores, temperatura, colores, gustos, sonidos, estados de alma, hora, funciones. Y en la síntesis más aproximada a la que alcanza la realidad. Esa es la fuente de sus metáforas dobles o triples, y la explicación de su eficacia. Ese es el producto y, al fin de cuentas, también el medio de su procedimiento favorito.

El comienzo de «La casa de la montaña» muestra un buen ejemplo:

Ríe estridentes glaucos el valle, el cielo franca
risa de azul

En la primera oración el verbo intransitivo es transitivado y, al ser indicador de acción humana, se refiere a un sujeto que no lo es. «Glauco» es un adjetivo usado como sustantivo, un color usado como sonido, ya que es la cosa reída, es un complemento adecuado al sujeto de la oración, pero no al verbo que lo afecta. «Estridente» es un adjetivo para intensidad de sonido usado para intensidad de color, que conviene por su sentido al verbo pero no a lo adjetivado.

En la oración siguiente, el verbo (elíptico) sigue siendo el mismo y conserva las cualidades, se transitiva, adjudica acción humana al cielo, acción, como en el caso anterior, que afecta centros auditivos y que el lector debe sustituir por otra que ocupa centros ópticos, «risa» se adecua al verbo que tiene un adjetivo —«franca»— de índole psicológica, que es natural junto a «risa», pero no referido a ese sujeto. Este se corresponde, en cambio, con el último adjetivo. Estas interferencias sinestésicas son el producto de un notable sentido de las correspondencias. La presencia de factores psicológicos que conjugan esos elementos en cuadros vivos, con progresión dramática, se vincula con un procedimiento que conserva cierta independencia: el uso del paisaje objetivado, que halla su plenitud en *La torre de las esfinges*, pero que está ya en *Ciles alucinada:*

Todo lo que ella ha sentido
lo contempla en el paisaje,
trasmigrado y confundido.

La mano del poeta alcanza a ciertas cosas insignificantes, malolientes, a funciones poco dignas, a situaciones que tradicionalmente no tienen interés literario. Revive algunas tan vulgares que la sensibilidad corriente ya no las registra. En realidad, al lado de Herrera, el hombre común parece casi ciego, casi sordo, sin olfato ni paladar, como no sea para lo imprescindible. Herrera tiene una gran valentía para imponer palabras prohibidas:

Escupe rosas en la faz del día
«Amazona»

Bosteza el buen domingo
«Dominus vobiscum»

El incienso sulfúrico que arde por los abonos
«Bostezo de luz»

irrumpe la gloriosa turba del gallinero
«La iglesia»

atisban con los húmedos dedos en las narices
«Dominus vobiscum»

Los vahos que trascienden a vacunos y a cerdos
«Claroscuro I»

Y el sol colgaba del cenit triunfante
Como un ígneo testículo fecundo
«Fecundidad»

No se puede dejar de lado el fenómeno opuesto a la animación. Aunque es más fácil y corriente, en Herrera consigue, por momentos, gran validez estética. Lo lleva hasta las últimas consecuencias. Por ejemplo, en *El despertar*, donde todo lo inerte se va animando y hasta la placidez puede soñar, las cosas vivas se ven despojadas de su condición, para provecho de las inanimadas en el primero de estos ejemplos:

la sotana
del cura se pasea gravemente en la huerta
....
agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.

La alegoría que en «Emblema afrodisíaco» hace de un cuerpo vivo un castillo atraviesa todo el soneto. La siguiente locución apositiva de «Decoración heráldica» acerca a una abstracción un objeto vivo:

Tu pie, decoro del marfil más puro

En este mismo poema, ya en otro terreno, se observa un recurso muy particular, cuya genealogía se remonta a Homero y cuya riqueza alaba y explota como maestro Francisco Espínola. Se trata del empleo de la comparación para enriquecer la obra literaria con datos y referencias de una realidad que, por la índole de la pieza, no cabe en ella. En este soneto que comienza así:

Soñé que te encontrabas junto al muro
glacial donde termina la existencia,
paseando tu magnífica opulencia
de doloroso terciopelo oscuro.

dice el primer terceto:

> mi dulce amor que sigue sin sosiego,
> igual que un triste corderito ciego,
> la huella perfumada de tu sombra

Una realidad de la vida sencilla del campo se mete de esa manera en otra suntuosa, compleja y ultraterrena. Abunda el fenómeno opuesto, también.

Hay mucho más que ver, aún, en lo que respecta al estilo. Este repaso sumario no hace más que señalar filones a explotar que deben ser agotados. Del mismo modo, parece desprenderse la certeza de un poderío poético sin par en nuestra literatura, de una fuerza de imaginación también única, de una capacidad de frescura, ingenuidad y asombro que señala al poeta, de una individualidad, en fin, más rica, poderosa y consecuente con ideas insistentes y probadas en la práctica, más lúcida también,[44] de la que se acostumbra a concederle.

44 Lucidez que solo Federico de Onís le ha reconocido plenamente: «Fue un artista consciente, y supo muy bien la correspondencia de su época con la del decadentismo culterano, aprendió mucho de Góngora y se adelantó a sus más recientes intérpretes». *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

DELMIRA AGUSTINI: UNA AMOROSA*

Todavía están por escribirse los grandes libros que merecen, por un lado, la personalidad y, por otro, la obra de la Agustini. Su personalidad, porque aún sigue siendo enigmática y porque, aunque van a faltar siempre elementos de juicio, puede dar lugar a un necesario estudio por quien sepa hacerlo. Su obra, porque es más singular, compleja y difícil de penetrar, y más rica formalmente, que cuanto se ha dicho hasta ahora.

No todo el mundo está de acuerdo en que el amor de hoy y el amor como fue concebido por los antiguos sean idéntica cosa, en que ese lexema haya tenido la misma carga de significación en Homero y en la Biblia, digamos, que en nuestro mundo occidental, etcétera. Cuando vamos a los textos —no al recuerdo deformado o depurado que de ellos podemos conservar— debemos ubicarnos en otros tiempos, valores, circunstancias, para comprender la obsesiva necesidad de Odiseo para volver a Penélope-Ítaca, los lazos que unen a la muy noble pareja de Héctor y Andrómaca, la colérica reacción de Aquiles cuando se lo quiere despojar de Briseida —su botín—, las normas que unen a Ruth y Booz.

Pero de allá a acá pasaron no solo siglos sino culturas, y nuestras literaturas, desde que surgieron hace mil

* Se publicó, en ocasión del centenario del nacimiento de Delmira Agustini, en el semanario *Brecha*, Montevideo, 12 de setiembre de 1986. Había sido presentado antes, como «El caso Delmira Agustini», en 1981, en México, en el Cuarto Congreso Interamericano de escritoras.

años, sobrellevaron una educación sentimental que venía de los trovadores provenzales con su idealización de la mujer y de los amores imposibles, y que pasó por la divinización de la amada, intermediaria o guía celeste. En el Renacimiento y en nuestros siglos de oro, pese al renacer de tantas cosas y a la pasión que dicen tantos textos, asistimos a otra forma de falseamiento; se prodigan esas imposibles mujeres de cabellos de oro, de dientes de perlas, de cutis de azucena o de lo que fuere, casi siempre difíciles o desdeñosas o versátiles. El cuerpo de verdad, la sensibilidad verdadera, el deseo desnudo, el goce en su plenitud, lo erótico en su plenitud, no se dicen aunque se aludan. Es claro que en este repaso nos estamos olvidando de la poesía popular —aunque a menudo es más púdica aún—, de los poetas no tan «cultos» como François Villon, y de los que descendieron desde sus alturas hasta mencionar «las bellaquerías detrás de la puerta».

Pero en cuanto a la poesía culta parece verdad lo que afirma Pedro Salinas: «[...] que Rubén Darío es el revolucionario máximo del concepto de lo amoroso creado por la poesía italiana medieval». Es, en poesía, quien invierte los términos: la mujer es su cuerpo; el amor no anda por los dominios del alma sino por el de los sentidos. La mujer no es un ser único cuyos favores o cuyo corazón se anhelan; la mujer es todas las mujeres poseídas; el amor, el erotismo del poeta, no se fijan en una: las comprenden a todas. Pero lo que nos importa aquí, para llegar a la obra de esta extraña mujer, es ver cómo, más allá de los franceses que lo sedujeron y le dieron un punto de partida, de la poesía española que lo precedió —incluidos esos poetas del amor, Bécquer y Rosalía de

Castro—, es comprobar hasta qué punto se anima Darío a incorporar el cuerpo erótico y a decirlo con todas las palabras:

> y la boca del fauno el pezón muerde

O en:

> ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla:
> ¡Pues por ti la floresta está en el polen
> y el pensamiento en el sagrado semen!

Aunque su osadía busca casi siempre la metáfora o la imagen atrevidas que casi no velan nada:

> Un vasto orgullo viril
> que aroma el *odor di femina*,
> un tronco de roca en donde
> descansa un lirio.

Si pensamos en otros poemas de amor de poetas modernistas o premodernistas —pensemos en el célebre «Nocturno», de José Asunción Silva— vemos hasta qué punto osó.

Cada poema que Darío publicaba tenía vasta resonancia, y los mejores daban pautas, dejaban señales. Delmira, que lo admiraba fervorosamente y que lo conoció a su paso por Montevideo en 1912, cambió con él algunas cartas; en las suyas se refleja una lectura intensa y apasionada, muy propia de ella, que puede haberle mostrado la posibilidad de ir más lejos que en los dos primeros libros; de osar, ella también, más. Al ejemplo se sumaría el consejo con que termina el poeta una de sus pocas y breves cartas: «si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el

don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente [...]. Los *Cantos de la mañana* son muy bellos. Pero, si es posible, aun más sinceridad más *malgré tout*».

Tal vez Delmira Agustini hubiera escrito, de todos modos, lo que escribió. Hay, en los tres libros que publicó, una progresión en todo sentido: en la calidad poética, en la hondura de su experiencia, y en las maneras intensas y desnudas de decirla. Pero como no hay antecedentes en la poesía previa, y allí está Darío, admirado y amado, podemos tener en cuenta la hipótesis de que sus transgresiones, las libertades que se tomó para expresar su erotismo, las osadías de su escritura, fueron posibles por aquel erotismo y por aquellas osadías, aunque fueran muy otras; es más bien una actitud lo que el gran poeta hizo posible.

Tampoco se pueden evitar las referencias a sus circunstancias para comprender mejor los riesgos que corrió al atreverse, al escándalo que podrían originar sus versos en aquella sociedad convencional y cerrada, de lecturas pocas y púdicas.

Esta mujer, de algunas de cuyas fotos emana una sensualidad tremenda, desde las que nos enfrentan un cuerpo y unos ojos con una carga de erotismo que sobrecoge, debió avasallar con su sensualidad a su caballeresco novio y tendría que haber asustado a sus sobreprotectores padres. Su celosa, neurótica y monstruosa madre; su buen padre que copiaba con letra cuidadosa los desordenados borradores de «la Nena» y que tomó la mayor parte de esas fotos, no parecen haber sospechado a esa leona. Dice Zum Felde, entre otros, que en presencia de su madre se mostraba como hija recatada y ejemplar, y que cambiaba su actitud en cuanto aquella abandonaba la sala. Pero, aun así, esos padres fueron testigos de ese cuerpo, de ese

rostro, de esos ojos, de esos versos. Estaban ciegos o eran de una inocencia sin límites —cosa que, por lo que sabemos de la señora, es difícil de creer—.

Encerrada en la cómoda vida familiar, respetada en sus aislamientos de poeta, en sus noches de insomnio, en sus días de ocio, solo distraídos por el piano, la pintura, los paseos con sus padres, pero muy coartada en su vida de relación —no fue a la escuela, no jugó con otros chicos, no salió hasta los dieciséis años a tomar clases de francés y de pintura—, inhibida y controlada en sus relaciones con hombres jóvenes y con quien sería su esposo y su matador, Enrique Reyes, vivió una vida escindida. Nadie es uno solo, pero ella padeció un divorcio esquizofrénico en el más alto grado y en todos los planos. En el ámbito familiar siguió siendo una buena hija obediente y adicta: la niña de la casa; en su poesía y en lo que nos queda de su correspondencia con algunos hombres era, desde temprano, una mujer, una seductora, una amorosa.

Su novio, Reyes, es un caso especial. Con él vivió seguramente —dentro de lo que era posible— en el balcón, en la sala familiar, las enloquecedoras caricias, la intensidad del deseo (no puede surgir de la nada la profunda experiencia del deseo que transmiten sus poemas). Reyes le recuerda en una carta cómo se opuso a poseerla cuando ella se lo pidió, cómo se opuso a que se fugaran cuando ella se lo propuso, «llevada —dice— por fogosidades de [su] temperamento». En todo caso, él ignoró a la Delmira que sobrevive, vivió las otras dos Delmiras: la mujer de pasión y deseos arrasadores, y la que escribía cartitas tontas remedando la media lengua infantil. Sin embargo, no era Reyes —correcto, corriente, mediocre— el «vencedor de toda cosa», el maravilloso, sombrío, poderoso, abismal

amante que visitaba sus sueños. Sus fotos, que lo muestran atildado, estirado, vulgar, hacen pensar que ni sensualmente mereció a esa hembra espléndida. Pero era el único objeto erótico alcanzable, el único posible, y tal vez el que despertó sus sentidos. Eso explicaría su larga relación y su casamiento con él, pese al que parece haber sido el gran amor de su vida, contemporáneo del final de esta historia, testigo de la boda y que minutos antes de la ceremonia la hizo vacilar en seguir adelante.

Se trataba del escritor argentino Manuel Ugarte, amigo de Darío en Francia, conocido en toda América Latina por su literatura y por su militancia antiyanqui, viajero, seductor y todo un buen mozo. En sus manos quedó un paquete de cartas de Delmira que fueron destruidas por una esposa celosa y que podrían decirnos tanto más sobre aquella. Con todo, son suficientes las dos reveladoras, rendidas cartas de amor que se salvaron —nada de tonterías aquí—, para documentar esa relación frustrada, ese sentimiento que se alimentó de desesperanza, de desistimiento, de deseos sin consumación posible, de nostalgias de ser tocada por unas manos, de ser mirada por unos ojos de los que la separaban el río, su situación y la reticencia de Ugarte, que no parecía querer comprometerse. Ese amor coincide con la época premarital, con el propio día del casamiento, con el período posterior a la pronta separación y al rápido divorcio; período este en que vive a la vez ese amor desesperanzado y desesperado por Ugarte y las entrevistas apasionadas y clandestinas con su exmarido que terminan con la muerte de ambos.

Habíamos hablado del acento puesto por Darío en lo carnal, pero en su obra la mujer era el objeto del placer y de la gloria pasajera; la delicia del acto amoroso era una

alegría, tal vez la única verdadera, si consideramos la desolación de sus mejores poemas. En Delmira casi todo lo mejor de su obra —pensamos especialmente en *Los cálices vacíos*— es una poesía del cuerpo, pero del cuerpo como campo agónico de lo erótico. Y en esa agonía permanente se compromete a menudo el alma. Alguna vez declara aquella escisión que muchos poetas han dicho aunque no siempre tan limpiamente:

> —A veces ¡toda! soy alma
> y a veces ¡toda! soy cuerpo—.

Pero casi siempre vale el último verso conjugador de la dedicatoria a Eros:

> Con alma fúlgida y carne sombría...

aunque en muchos casos los calificativos se invierten. Lo más a menudo están una y otro integrados en un mismo juego, tienen pareja densidad vital, soportan las mismas tensiones y gozan o padecen las mismas experiencias:

> ¡Oh Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
> Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
> que me lograste rosas en la nieve del alma
> que me lograste llamas en el mármol del cuerpo.

No está buscando el cantado oxímoron, que más bien evita; está estableciendo el paralelismo, la identidad de ambas experiencias.

Desde los primeros libros viene la idea de llegar al alma por el cuerpo, de que la posesión física, aun en la forma primera del beso, permite la posesión total y más profunda del otro:

¡Guste yo en ellos el placer ignoto
de la esencia enervante de tu alma!

En cambio por los ojos, por la mirada, que podría parecer que establecen un nexo más espiritual, menos carnal, se da la experiencia inversa y más francamente sexual. Dice el último terceto de un sonetito menor y octosílabo, culminándolo con una intensidad que no tenía:

Y al yo mirarlos por juego,
sus alabardas de fuego
llegaron a mis entrañas.

¡Oh, Teresa de Ávila!

El cuerpo es un agonista constante de esos nocturnos insomnes y cargados de pasión y de deseo, de nostalgias de la posesión, de profundas pulsiones frustradas. Pero es inevitable observar que el cuerpo entero que aparece, sí, una y otra vez, es menos obsesivo, cuando se trata a otro, que los ojos, las manos, la boca, la cabeza, los brazos. Acumula en «Mis amores»:

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!
Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos;
de todas las cabezas, yo quiero tu cabeza,
de todos esos ojos, ¡tus ojos solo quiero!

Pero más adelante, en el mismo poema, invoca al elegido en términos más totales y abarcadores:

Ven a mí: mente a mente;
ven a mí, cuerpo a cuerpo!

En «El cisne», un raro poema alegórico que comienza como un cuento modernista de jardines, de lagos y de

cisnes principescos, y termina en el colmo de lo erótico, se suma a la alegoría el motivo del sueño, que parece tanto un carácter de su lírica nocturna y sonámbula como una máscara, una manera de recatar el sentido último y quemante de sus versos. Ese cisne, que de mera «flor del aire», «flor del agua» pasa a establecer con ella vínculos cada vez más ardorosamente eróticos, la lleva a preguntarse si el cisne

con sus dos alas fugaces,
sus raros ojos humanos,
y el rojo pico quemante,
es solo un cisne en mi lago
o es en mi vida un amante…
…
Pero en mi carne me habla
y yo en mi carne le entiendo
…
Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto…

El sueño, el ensueño, la situación indecisa, imprecisa entre el sueño y la vigilia, desrealiza, permite un distanciamiento que, sumado al lenguaje metafórico y al símbolo, hace posible una doble postulación, le da una espléndida libertad. Mediante la imagen plástica, la polisemia, la ambigüedad de la imagen y del lenguaje, llega a dar expresión tanto a lo inefable como a todo aquello que los tabúes sociales, familiares y literarios hubieran prohibido expresar. El sueño era tal vez la única excusa, la manera de enmascarar. En ese límite impreciso, declarado desde los primeros versos, está uno de sus poemas más hermosos: «Visión»:

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
en el profundo espejo del deseo,
o fue divina y simplemente en vida
que yo te vi velar mi sueño la otra noche?
En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche,
húmedos de silencio
y engrasados de sombra y soledad.

Y más adelante:

Te inclinabas a mí, supremamente,
como a la copa de cristal de un lago
sobre el mantel de fuego del desierto;

Es a su cuerpo a donde él se asoma, a ese cuerpo que parece imantarlo prodigiosamente. Y se suceden las comparaciones, que se enriquecen incluyendo metáforas, imágenes, catacresis, que nunca son suficientes. Y es en su cuerpo, confundido con su erotismo, con su vida entera, que ese hongo sombrío, ese amante fantasmal y su deseo, obran milagros:

y tanto te inclinaste,
que mis flores eróticas son dobles,
y mi estrella es más grande desde entonces.

Ella (su cuerpo) es el imán inmóvil, poderoso, que solo espera, mira, desea, con la tremenda tensión que ha ido creando y atribuyendo al otro. Y entonces,

Y cuando
te abrí los ojos como un alma, y vi

¡que te hacías atrás y te envolvías
en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

Cierra el poema con esa imagen grande y hermosa, tanto que los dos versos finales parecen una culminación negativa y no apenas la frustración, la soledad que fueron su verdad de cada noche.

DELMIRA AGUSTINI (1886-1914) *

Por lo que sabemos, su corta vida no conoce casi anécdota; todo sucede en el plano afectivo, incluidos los únicos hechos en apariencia exteriores: el casamiento; la muerte a manos de su marido apenas terminado el divorcio. Es, de buena gana, la víctima mimada de una madre excesiva, de un hogar autosuficiente; en él hizo sus estudios, escribió sus versos, vivió sus amores, fue amparada como «la Nena», fue incomprendida pero extrañamente respetada y admirada como poeta. De tal modo que a menos de dos meses de la boda vuelve a arrojarse al seno de ese nido asfixiante y protector. Y vulgar, aunque aduce que vuelve huyendo de la vulgaridad. Porque el cuadro es más complejo: ha quedado documentada su pasión por Enrique Reyes, su novio, su marido, su amante, su asesino y su víctima, pero, al mismo tiempo, dejó también el testimonio de su amor contemporáneo, amor más maduro, más serio y profundo, por el argentino Manuel Ugarte, mayor, seductor, con su aureola parisina. Y hay más. Juan Parra del Riego menciona un intento de suicidio del que nadie parece saber nada; ella misma menciona repetidamente problemas de salud que ignoramos.

A pesar de un libro muy completo y esclarecedor de Clara Silva y de algunos otros intentos, su poesía sigue proponiendo el enigma provocativo de una personalidad

* Ficha realizada para el *Diccionario de literatura uruguaya*. Dirección general: Alberto Oreggioni. Coordinación: Wilfredo Penco. Montevideo, Arca, 1987.

que parece entregarse sin velos y que, sin embargo, se nos escapa; esa personalidad enclaustrada en la soledad, en la incomunicación, en la cárcel, en la coacción de los afectos familiares, deformada, enmascarada por ellos, tuvo su única formulación sincera en algunos poemas, en unas pocas cartas de patética autenticidad. Su misma poesía debió a veces enmascararse alegorizando, aduciendo la ficción o el sueño, pero consiguió, de todas maneras, comunicar, con una intensidad a veces tremenda, instancias de enajenada pasión, hondas vivencias. Su poesía, dice Milton Schinca, «aunque apegada a los códigos estéticos de su hora, y a veces accediendo gravosamente a sus gustos y modos más deleznables, supo por momentos, como ninguna otra poesía de entonces, pasar a través de lo accesorio y adjetivo, hasta penetrar en zonas sustantivas de la experiencia».

Solo parcialmente es cierto que haya estado apegada «a los códigos estéticos de su hora»; de otro modo no sería posible su poderosa originalidad. Ella, que era la más joven de nuestra brillante pléyade del 900, que escribió cuando estaban en plena producción Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y su gran admirado, Darío, es asombrosamente poco influida por ellos. Es innegable una perniciosa rémora modernista, pero tal vez sea más honda e importante la influencia «de los poetas malditos y de los artificiosos estetas de aquel fin de siglo» que, dice Zum Felde, «obró sobre su ánimo, sin romper ni manchar el cristal de su entidad auténtica. También obró sobre ella una influencia nietzscheana, directa o indirecta, y de ella proviene, sin duda, su heroica idealidad de una aristocracia superlativa del hombre».

Los poetas franceses, desde los románticos en adelante, le fueron familiares; entre ellos, seguramente, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Samain, Leconte de Lisle, Laforgue, Verhaeren, Rimbaud. Los puso más a su alcance su amistad con un joven escritor francés, André Giot de Badet. Tal vez de ellos le vienen sus mármoles parnasianos, sus «momentos hiperestésicos», su osadía de animarse al verso irregular. En ellos pudo, por otra parte, ponerse en contacto con un lirismo erótico bastante desnudo. Algunas imágenes de inesperada grandeza nos recuerdan más a Hugo que a sus preferidos Verlaine o Darío.

De los románticos tiene, además, esa conjunción del amor y la muerte que señorea en sus versos, y la insistencia del sueño como ámbito, como materia, como tema. Como en ellos, la fuerza incontenible de los sentimientos desborda los moldes de la forma; en momentos en que Julio Herrera accede a tan límpidas perfecciones formales, ella solo atiende a las arquitecturas convencionales cuando le sirven o no le molestan.

Busca, más que la belleza sonora o que la pulcra armazón métrica, traducir con exactitud la vivencia, la emoción, el trance; expresar con la mayor aproximación y hondura. En esa búsqueda arrasa con los juguetes modernistas y hace estallar las formas y el lenguaje heredados. No descuida, en cambio, la estructura expresiva del poema, la explicitación, la progresión y la culminación de este. Porque no es verdad lo que parece querer hacer creer cuando dice en una nota en la edición de 1913 que, si sus anteriores libros «han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero y el menos

meditado...». Como hechura, como *poiesis*, son muy meditados; los originales, corregidísimos, así lo demuestran.

Es aquella misma voluntad de apresar, de formular rigurosamente esa agónica vida interior la causa de ese ahincado trabajo. Y de ella brotan dadivosamente sus imágenes. Los símiles, las formas metafóricas o alegóricas que parecen caer de su pluma sin esfuerzo aparente pero que bucean tan complejamente, buscando ir hasta el fondo, decirlo de la manera más cabal, intensa, exacta. Y, de nuevo, no tanto por un afán de belleza como por el intento apasionado de acercarse al máximo a la expresión de lo inefable. En ella, dice Emilio Oribe, «el valor de la imagen está en su exactitud poética». Señala también la subjetividad excluyente de esta poesía: «No hay expansión ni complicidad del ser individual con el mundo externo y su fiesta, sino, por el contrario, una permanente fidelidad de ese ser a su esencia fundamental».

Como es natural, toda afirmación absoluta, y casi todo elogio, corresponden a su último, a su mejor libro. En 1907, a los veinte años, había publicado *El libro blanco*, de título engañoso, el más endeble de los suyos, el más agraviado por las flaquezas de la moda, pero que incluye, a pesar de todo, algunos poemas que ya revelan sus mejores virtudes: «Íntima», «El intruso». En 1910 aparece *Cantos de la mañana,* otro título que no guarda mucha coherencia con lo que el libro encierra; un libro donde, le dice Unamuno en una carta, «ya se ha liberado de no poca retórica que hay en ese *Libro blanco* [...] Ha ahondado en la forma; del ropaje pasó a la encarnadura». Por sobre las debilidades de la colección resplandecen algunos de los grandes poemas de Delmira; aquí y allá se trata apenas de uno o dos versos espléndidos dentro de un poema que

no los merece. En 1913 publica ese libro mejor, *Los cálices vacíos*, que la muestra en la plenitud de su lirismo. Tenía veintisiete años y no pasaría de los veintiocho. No es posible conjeturar lo que hubiera sido de su obra de haber seguido viviendo, por ejemplo, los veinte años que la sobrevivió su terrible madre. En julio de 1914, cuando la Primera Guerra Mundial cancelaba una época, se cancelan su vida y su obra, conjugándose en su final esa pareja, esa antítesis, ese doble anhelo, esas dos obsesiones suyas: el amor y la muerte.

Los cálices vacíos **

Es el tercer libro de poemas de Delmira Agustini, publicado en 1913 por Orsini Bertani, nuestro gran editor del novecientos. Ya le había publicado, en 1907, *El libro blanco*, de título obvio y versos juveniles, aunque no primerizos, en el que no faltaban algunos momentos de gran poesía; y, en 1910, los *Cantos de la mañana*, en el cual, como le escribió Unamuno, ya se había «librado de no poca retórica que había en ese *Libro blanco*» y ya son más numerosos los momentos altos y los poemas mayores. En *Los cálices vacíos* la autora reúne el conjunto de veintiún poemas que lleva con propiedad ese título y agrega mucho, demasiado, de los libros anteriores. De manera que el juicio varía según nos ocupemos de los nuevos poemas o del conjunto.

** Ficha preparada para el *Diccionario de literatura uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Dirección: Alberto Oreggioni. Coordinación: Carina Blixen, Wilfredo Penco, Pablo Rocca. Montevideo, Arca, 1991, p. 309.

El título es ya un pre-texto que adelanta lo esencial en una de esas antítesis que pueblan esta poesía. Sus connotaciones litúrgicas y, por extensión, poéticas y hasta botánicas son ya las de copa, vaso de un material precioso para un contenido sagrado o hermoso —«soy el feliz cáliz que llenarás, Señor»— y son plurales porque se trata de «cálices» —¿su vida, su cuerpo, su amor, ella misma? —.

La dedicatoria, la ofrenda del libro a Eros es, de otro modo, también ambigua y obliga a afinar la lectura. Cuando Darío escribía «amor», debíamos comprender, casi siempre, «eros», pero cuando Delmira escribe «Eros», lo más a menudo está diciendo «Amor», sin mutilar el término en ninguno de sus sentidos: «que me lograste rosas en la nieve del alma / que me lograste llamas en el mármol del cuerpo», dice uno de sus tan frecuentes paralelismos.

Los poemas que son más cabalmente eróticos son los más plenamente amorosos. No sé si podemos aceptar el término en el sentido que le dio Carlos Real de Azúa: «el erotismo trascendente de la Agustini, casto, por decirlo así, a fuerza de magnificación y de absoluto…». Tampoco si es posible hacer una discriminación: si nos referimos al amor pleno seguramente estamos hablando de lo que sintió y escribió por Ugarte, el conocido escritor argentino; si a su libido, puede algún poema estar refiriéndose a Reyes, su marido, su camarada sensual, su amante, su matador.

Mucho ha vedado para siempre a nuestro conocimiento la pasión de dos mujeres: la celosa mujer de Ugarte, que destruyó las cartas de Delmira, y la terrible madre de esta, que la sobrevivió veinte años y mutiló algunas, y seguramente muchas cosas. Como sea, esas zonas de su poesía arrebataron en exceso la imaginación y el verbo de

la mayor parte de quienes se ocuparon de este libro. Tal vez más se hubieran desasosegado si hubieran atendido a su siempre en mayor o menor grado relegada valoración poética. Hubieran advertido, entre otras cosas, algunas extraordinarias. Advertido, por ejemplo, qué pronto y hasta qué punto se desentendió la Agustini de las influencias que hubieran podido ser más invasoras o penetrantes: las de los europeos que le acercó, en especial, su joven amigo Giot de Badet, y la de su admirado Rubén Darío, y la de su cercano Julio Herrera. En qué medida se despreocupó del mundo exterior, de la parnasiana o simbolista naturaleza (que solo le sirvieron para expresarse, no por sí mismos), de tanto contagioso morbo modernista, de la riqueza verbal y de la perfección formal, de la gran figura que había ido volviéndose soberana, la metáfora, volcándose con preferencia a la comparación —en la que a menudo incrusta otras figuras— y a la gran imagen.

Si bien en sus primeros libros se había interesado por los problemas formales —la naturalidad o el artificio en «La sed», los modelos en «Mis ídolos»—, se había rebelado fugazmente contra la rima en «Rebelión»; si bien había incursionado en las formas convencionales y rigurosas (sonetos) y hasta en los ritmos acentuales en «Siembra», cuando desemboca en *Los cálices vacíos* es evidente que lo que la seduce, lo que más le importa es decir, expresarse. Algo así le sucede a Darío en alguno de sus *Nocturnos*. Si eso cabe en un soneto, bien. Si no, se queda en los dos cuartetos, combina estrofas diferentes, cambia de ritmo, rima o no, mezcla o interpola sus figuras. «Visión» es el triunfo de la comparación, de sus espléndidas y enriquecidas comparaciones, pero es también el triunfo de esa rica, desenfadada, personal libertad, no sé si

conquistada o hecha de falta de inhibiciones, de desapego y del poder de esa «imaginación lujosa, irreprimible, que la lleva a pasar sobre los límites que los preceptos modernistas le imponían», dice Ida Vitale. Ángel Rama afirma que «si Delmira Agustini es uno de los pocos poetas firmes en la tradición nacional, *Los cálices vacíos* es uno de los libros capitales de esa tradición».

JULES LAFORGUE *

(1830-1887)

Un año largo antes de su muerte, en enero de 1886, Laforgue cuenta en una carta a un amigo cómo, de paso por Hamburgo, vio llegar un transatlántico con la bandera «de Montevideo», que dibuja al margen. «Ya no nos escribimos», le dice en otra, cuando se prepara a volver a París, «a menos que tú vuelvas a Gomorra y yo a Montevideo». No podía tener casi recuerdos, ni siquiera una vaga nostalgia, de la pequeña patria «tropical» que dejó con sus padres franceses a los seis años. Con todo, es uno de nuestros irracionales orgullos que sea uno de los tres poetas franceses de primera línea —Laforgue, Lautréamont, Supervielle— nacidos en Uruguay. Una placa de bronce incrustada en «la pasiva» de la plaza Independencia recordaba el lugar de su nacimiento. ¿Qué se habrá hecho?

¿Qué decir de la breve carrera de Laforgue, de su breve vida? Uno entre once hijos, mediocre estudiante pero muy lector, estaba solo en París a los veinte años. Antes de los veinte había leído con intensidad poesía y filosofía. Especialmente todo aquello que marcó definitivamente su espíritu y el de muchos de su generación: textos budistas, Schopenhauer, Von Hartmann, Spencer (que serán también lecturas de nuestro Julio Herrera y Reissig).

* Se publicó con motivo del centenario de la muerte del poeta en *Brecha*, Montevideo, 21 de agosto de 1987, pp. 30-31. La traducción de «Lo imposible» y de los otros versos de Laforgue es de Idea Vilariño.

Mientras pasa miserias y hambre, concurre a los cursos de Hippolyte Taine, teórico del naturalismo, de vasta fama entonces, que se ocupaba de arte, historia y literatura, porque la plástica le apasionaba tanto como la poesía y la música. Consigue, entre tanto, algunos trabajos pasajeros y encuentra, como le sucederá durante el resto de su vida, los mejores amigos, los más interesantes, los más adictos.

A los veintiún años, el mismo día en que moría su padre dejando once huérfanos, ocupa el cargo, que le había conseguido uno de aquellos amigos, de lector de francés para la emperatriz Augusta de Alemania, lo que significaba cumplir poca tarea, estar bien alojado, vestido y remunerado, ayudar a los suyos, compartir la vida social y las vacaciones en lugares de moda de la Corte, y asistir, en Berlín, a teatros, ópera, exposiciones y conciertos. Y también a sus muy disfrutables pistas de patinaje. Pero, muy especialmente, el empleo significaba tiempo para su obra. Había dejado atrás los patéticos versos de *Le Sanglot de la Terre*, que no publicó, y su novela *Stéphane Vassiliew*, que también dejó inédita. En Berlín escribe el resto de su obra: *Les Complaintes*, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, *Des Fleurs de Bonne Volonté*, *Le Concile Féerique*. Y las *Moralités Légendaires* (prosa).

Sus críticos, y él mismo, admiten que el exilio berlinés lo favoreció apartándolo de las influencias, de los grupos y de las rencillas de la vida literaria de París. Pero qué nostalgia constante de sus calles, de su ámbito, de sus amigos, de sus revistas. Las vacaciones de cada año debían dividirse entre las estadías en Tarbes, donde habían quedado sus hermanos, y algunos días, que siempre eran pocos, en París, con los amigos. Tiene veintidós, veintitrés, veinticinco años. A los veintiséis, vencida, tras

últimas vacilaciones, la desconfianza (¿cinismo, timidez?) que le hacía rehuir el amor, se casa por fin con una inglesita encantadora e inteligente y, confiado en sus posibilidades, vuelve a París. Consigue instalarse allí, pero no encuentra soluciones económicas, pese al afecto y a la ayuda de sus amigos. Once meses después, muere de una «tisis galopante» el 20 de agosto de 1887. Antes de un año, el mismo mal abate a su Leah Lee.

Es difícil abordar toda la obra de este hombre que apenas vivió veintisiete años, aunque solo nos ocupemos de su producción berlinesa (cinco años) y descartemos esas dos primeras obras de 1881 —*Le Sanglot de la Terre* y *Stéphane Vassiliew*— que no quiso publicar. Más difícil porque esa obra, que, se ha repetido, es la única de auténtico valor dentro del movimiento decadente, obliga nuestra atención en diversos sentidos. Nos obliga a ocuparnos de la actitud filosófica del poeta, de su tendencia a volver a historias y personajes de la literatura o de la leyenda (que habían retornado con nuevos bríos a las letras del siglo XIX, en parte, tal vez, como otra forma de evadirse del naturalismo y de la vida; en parte como efecto de la pasión wagneriana que se había desencadenado) y de su tendencia a volverse a las formas, los asuntos y las modalidades de la poesía y de la canción populares. Nos obliga a estudiar sus apropiaciones y sus renovaciones poéticas: métricas, rítmicas, rímicas, estróficas, lingüísticas; a discutir si es el creador del *verso libre* o, simplemente, el que con mejor suerte y decisión lo lanzó.

La generación del 85, como se la llama a veces, está ubicada en un incómodo, imposible momento. Después de Verlaine (1844-1896), de Mallarmé (1842-1898), de Rimbaud (1854-1891), de Lautréamont (1846-1870), qué

hacer. Después de ese espléndido siglo XIX francés en que tan grandes poetas parecieron haber agotado las posibilidades de lo poético, qué hacer aparte de volcarse contra la gran poesía, contra los hermosos versos.

Había otras reacciones posibles. Hacía tiempo que al rechazo del naturalismo triunfante (que a su vez era una reacción) se sumaba un espíritu negativo, un pesimismo que ya había asomado en los poetas parnasianos. Un soneto de Leconte de Lisle terminaba así:

> Moi, je t'envie au fond du tombeau calme et noir
> d'être affranchi de vivre et de ne plus savoir
> la honte de penser et l'horreur d'être un homme.

En Laforgue el pesimismo es más radical porque a los veinte años ha perdido la fe religiosa, y a ese descreimiento se suma la influencia de aquellas lecturas de textos budistas, de Schopenhauer, de Spencer, de Von Hartmann, lecturas de toda la juventud decadente, pero que en él dejaron una impronta más profunda. Se acabó Dios. El mundo, tal vez una ilusión, se explica por ese ser absoluto, incognoscible, de Spencer, que las cosas manifiestan pero que es inconcebible; por ese Absoluto que está detrás de las apariencias; por un Inconsciente por cuya voluntad ciega la creación existe. Todo ese idealismo negativo lo conmueve profundamente en lo intelectual y en lo espiritual. Su concepción del mundo ya no variará; seguirá siendo tan ateo, tan nihilista, tan escéptico de los valores y de la vida hasta el fin. Lo que cambia es su actitud, que va del pesimismo doloroso y amargo de *Le Sanglot de la Terre* al manfichismo, a la burla contra sí mismo y contra todo lo que es habitual tomar en serio, de la *Imitation.*

Numerosos poemas son variantes de algo que escribió en su carta a un amigo:

> Sigo pensando que la vida es una cosa ruidosa e inútil. La tierra nació; la tierra morirá; habrá sido un relámpago en la noche. ¿No hubiera valido más la eternidad negra?

Tiene esa implacable conciencia que aflige los poemas más característicos, como «Lo imposible», que hemos traducido haciendo un compromiso (como en las restantes traducciones) entre el concepto y la forma, porque el cósmico y amargo *Sanglot...* al que pertenece fue escrito en los alejandrinos correctos que después no admitirán sus poemas de burla o juego.

En estas convicciones era también bastante representativo del espíritu decadente. Desde que llegó a París se acercó a los grupos que proliferaban: los Manfutistas, los Hirsutos, El gato negro. Estuvo especialmente ligado con los Hidrópatas. Eran grupos que reunían a poetas, cantores populares o de cabaret, actores, de quienes tomó, sin duda, entre otras cosas, formas y asuntos de la canción popular. Si bien los decadentes no constituían una escuela literaria, respondían en su mayor parte a una actitud. El diario *El Decadente* pontificaba: «Su misión no es la de fundar. Solo deben destruir las antiguallas»: todo aquello que decaía, como la religión, la moral, la justicia, la sociedad en su conjunto. De ahí otras reivindicaciones: el amor libre, una Francia comunista, el anarquismo. No faltaron cantores populares politizados, como Pottier, el popular autor de *La Comuna no está muerta*.

Pero en Laforgue no se trató solo de una cuestión de grupo ni de moda; su crisis personal, su final concepción del mundo, fueron heridas profundas y definitivas. En él,

extraordinariamente, se une a la constante visión de un universo sin sentido, «sin castigo eterno», en que la Tierra rueda como un átomo insignificante, la convicción de que esta miseria, este desamparo, este sinsentido se repitan, de que otros mundos estuvieron, están o estarán habitados, de que tal vez la gran Rebelión que algunos van cantando se hará cuando las humanidades se junten y unan sus voces. Y a esto se suma esa nostalgia al revés de saber que un día, seguramente, se llegará a las estrellas y él no habrá estado ahí.

Lo imposible

Tal vez muera esta noche. Chubascos, viento, sol
dispersarán mis nervios, mi corazón, mis médulas.
¡Será el fin para mí! Ni soñar ni velar.
¡Yo no habré estado allá lejos, en las estrellas!

Peregrinas también por soledades pálidas,
sé que como nosotros en los mundos lejanos,
sueñan humanidades, multitudes hermanas
Tendiendo hacia nosotros en las noches sus manos.

Sí, hermanos por doquier. (¡Yo lo sé, yo lo sé!)
Solos como nosotros palpitan de tristeza
¡y nos hacen señales de noche! ¿Nunca iremos?
¡Si nos consolaríamos de nuestra gran miseria!

¡Un día, eso es seguro, se abordarán los astros!
¡Tal vez brillará entonces la Aurora Universal
que van loando esos pobres que siguen tras la idea!
¡Se alzará contra Dios el clamor fraternal!

¡Ay! Antes de esos tiempos, chubascos, vientos, sol
extraviarán mis nervios, mi corazón, mis médulas.
¡Todo se hará sin mí! Ni soñar ni velar.
¡Yo no habré estado allá, en las dulces estrellas!

Como dijimos, desiste de publicar su primer libro de poemas tanto por su verso regular como por su tono patético y vehemente, de los que una estrofa da muestra:

Y la Tierra se hunde en las vastas estepas
por siempre, y en mil años París no será más
que un desierto cruzado por ignotas manadas.
Mientras, estrellas castas, continuaréis soñando,
y tú estarás rodando, lejos, terrestre islote,
dando vueltas, lanzando siempre el viejo sollozo.

En el primer libro que publica, *Les Complaintes*, en 1886, ya el título declara su apartamiento del primero. Este término, que a veces se traduce por «endecha», solo tiene en común con nuestra «endecha» que su asunto debe ser triste o afligente. La vieja *complainte* era una composición popular sobre la vida o las desdichas de un personaje, cuanto más aciagas, mejor. No se trataba de una forma estricta. Según Morier, la *complainte* medieval alternaba versos de dos medidas y de dos rimas, a veces, de tres, porque había variantes, como el *dizain de complainte* y el *lai de complainte*. La *complainte* que Laforgue y algunos de sus amigos cultivan es la forma muy popular que recogen de la tradición o de los cantantes callejeros, que permite la burla y el diálogo. A veces el autor se dirige al público; a veces, como en la «Complainte del olvido de los muertos», que citamos parcialmente, una voz conmina y otra se burla:

Señoras y señores
cuya madre está muerta,
es la buena enterrada
la que araña la puerta.

Los muertos
son cosa enterrada;
no salen
para nada.
Poned con buena letra
en el libro de caja
entre gastos de baile
los de misa y mortaja.
Divertida
esta vida.
¡Eh, mi amiga!
¡Viva! ¡Viva!
Si no tenéis piedad
va a (sin maldad alguna)
tiraros de los pies
una noche de luna.

Desde que incorpora el humor ya casi no lo abandona. Lo ejerce sobre sí mismo, sobre el amor, sobre la mujer, sobre este pobre mundo cuyas vueltas por el infinito azul un día lo espantaron y ahora le provocan versos desenfadados. En un mismo poema en que evoca el ritmo universal y en que reaparece aquel sentimiento de soledad en el universo, bromea con los conceptos, con las rimas, con las comparaciones:

La Tierra, este planeta hospitalario,
no es por eso menos ordinario.
Al contario.
La Tierra, ah, es redonda
como una cacerola.

No solo está bromeando con sus rimas. Está tomándose libertades que el verso francés culto no toleró durante

siglos. De la *rime pour l'œil* pasa a la rima para el oído, pasa a la asonancia y las «contrarrimas», a jugar con la *e* muda y a escribir con las elisiones del habla. Es un antecesor de las aventuras mayores de Queneau.

En él está más exasperada que en sus coetáneos la búsqueda de renovación de los viejos versos y de formas nuevas a todos los niveles. Desde los neologismos, que a veces solo combinan palabras o modifican raíces o desinencias con ese inteligente ingenio suyo: *éternullité*, *violupté*, *sangsuelles*, *crepusculâtre*, hasta los juegos sonoro-conceptuales que llegan a la risa por lo serio:

oú la Faim d'Infini justifie les moyens

O emplea el calificativo común y corriente con esa fina vuelta de tuerca que hace que una triste verdad nos haga sonreír:

Ah! que la Vie est quotidienne…

Constantemente bordea el humor o se precipita en él. Lo que más lo angustia: la soledad del hombre, la vanidad de todo, la falta de ilusiones con respecto al destino, al amor, a la vida, su corazón «podrido de tristeza», todo entra en sus bufonerías, en sus juegos.

De ahí, en parte, su acercamiento a la poesía popular medieval o coetánea. Y de ahí su vocabulario, los vulgarismos: *t'occupe pas*, *hein*, *Je vous demande un peu!*, y las maneras de decir y de pensar, tan próximas a lo coloquial:

Ah! Vous savez ces choses
Tout aussi bien que moi,
je ne vois pas pourquoi
On veut que j'en recause.

El verso llega a extremos de brevedad. En muchos casos no se trata de *versos* sino de los grupos rítmicos elementales que no van más allá de tres, de dos sílabas:

La Femme?
J'en sors
La mort
Dans l'âme

Y de ahí al «verso libre» no hay más que un paso. Se discute que sea su verdadero creador. Kahn, que lo quería tanto, Moréas, que no lo quería, se disputan la iniciativa. Se lo detecta en poemas que Rimbaud publicó primero como prosa. Todavía se discute. Pero es indiscutible que *no tuvo* que tomarlo de nadie, que se va derivando de su propia obra, naturalmente.

No hemos mencionado las figuras y leyendas del pasado que este hombre que quiso ser tan moderno amó e incorporó —como fue entonces—: Lohengrin, Salomé, Hamlet en sus *Moralidades legendarias*, o la querida figura de Pierrot, que habita, sobre todo, su *Imitation* y que a veces se confunde con el mismo poeta. Que conserva su relación con la luna, pero que no es el Pierrot sentimental y «romántico» de siempre sino que pasa a servir a su humor funambulesco, a expresar con singular desparpajo a ese

pobre, pálido, ruin individuo
que solo cree en su Yo en momentos perdidos.

O a esa luna que pide que desvíe uno de sus rayos:

para que en él me lave las manos de la vida!

Creador o no del verso libre, antecesor o no de la escritura automática del surrealismo (aunque, según se cuenta, los jóvenes surrealistas andaban gritando por Montmartre: «*Vive Rimbaud! A bas Laforgue!*»), uno en la lista de veinticuatro poetas que, según Ezra Pound, permiten «rastrear la metamorfosis del verso inglés», antecedente de muchos ismos literarios, tiene un importante lugar en la poesía francesa, un lugar que por entonces nadie podía ocupar con tales títulos.

El momento en que le tocó escribir, el brutal despojo a que sometió su espíritu y su poesía, su pudor mutilante, su decisión de modernidad hicieron una personalidad poética irónica, huraña, difícil aunque atractiva. En sus últimos poemas parecería dispuesto a virar, a dejar caer cosas y a encontrarse con otro estilo y, tal vez, con el hombre «sentimental, sensible, sensitivo», como diría Darío, que en parte recató su humor. Lo que tienta a sus críticos a pensar vanamente en lo que hubiera sido un Laforgue sobrevivido a sus veintisiete años.

Como escribe Pascal Pia, que fija, anota y prologa sus obras para Gallimard: «En nuestros días no hay ninguna universidad francesa, belga, suiza, canadiense, británica o americana donde Laforgue no se estudie. (Menos, naturalmente, en la nuestra). Se lo ha traducido a varias lenguas y hay excelentes ediciones inglesas e italianas». No uruguayas, por supuesto.[1]

1 En 2010, un año después de la muerte de Idea Vilariño, al cumplirse el aniversario de los 150 años del nacimiento del poeta, esta situación se reparó con la publicación de *Los lamentos*, edición bilingüe, con traducción y prólogo de Andrés Echevarría. Montevideo, Hum, colección Nomeolvides, 2010 (Nota de Edición).

JOSÉ ALONSO Y TRELLES

El Viejo Pancho (1857-1924)

José Alonso y Trelles, que nació en Galicia y llegó a América a los dieciocho años, estaba ya a los veinte viviendo en El Tala, Canelones, donde, con breves ausencias, pasaría su vida. Allí se casa, trabaja como comerciante, como procurador, como periodista. En 1908 es elegido diputado (blanco) por su departamento. Allí escribe los versos de *Paja brava*, libro que publica tarde, en 1916, a sus cincuenta y nueve años. Algunos poemas sueltos habían ido apareciendo en sus propios periódicos y en la conocida revista *El Fogón*, desde la cual señores de la ciudad, como Elías Regules, Alcides de María y Orosmán Moratorio, propagaban el virus de un gauchismo decorativo y nostalgioso que produjo infinitos versos y muy poca poesía.

Trelles, que, como aquellos, no era gaucho ni cosa parecida, como ellos prodigó los habituales consejos a un joven, algunas formas del diálogo, repasó los avatares de la vida del matrero, insistió en las virtudes de la caña y se lamentó de que todo se hubiera vuelto gringo. A veces, también como aquellos, cultivó un humor chusco:

> ¡Mira quién, china, tu vieja
> para no cazarla al aire
> ella que jué pal amor
> como Rivera pal sable!

De vez en cuando retomó tópicos que venían desde más atrás, desde el *Martín Fierro*, digamos, desde el *Juan Moreira* de nuestro circo criollo: la parcialidad de los jueces, el comisario o el milico prepotentes, la satisfacción de burlar a la «Polecía»:

¡Pu… cha, gusto machazo
saber que hemos burlao la Polecía,
y que tuito lo que hay va a ser de todos
cuando briye una lanza en las cuchiyas!

Satisfacción mezclada en este caso con una esperanza que otras alusiones a nuestras guerras civiles desmienten:

Empapamos en sangre
la idolatrada tierra
hasta que un día, acomodaos los grandes,
de la patria infeliz tuvieron pena.

Se ha dicho que Trelles vivió en una apacible zona de chacras en años en que ya había caducado el mundo gaucho que cantaba. Parece que no fue tan así, que vivió de cerca o de lejos las últimas guerras civiles, por ejemplo la de 1904, a la que se refiere el poema «Al Dos de Noviembre», de 1904.

Las almas de las madres
van siguiendo entuavía
el vuelo e los caranchos, que señala
el lugar en que jueron las guerrillas

Como dice Bordoli, la peor parte de su poesía fue la que coincidió con los estereotipos formales y temáticos de la gente de *El Fogón*. Lo más auténtico —surgido posiblemente de vivencias suyas— y lo más valioso aparece

en las quejas, confesiones, narraciones de soledad, de venganza, de amor, de amor perdido por la inconstancia, el desdén o la traición, amor en que va comprometida el alma:

Y a más, que ni en el infierno
hay pena más grande y honda
que la de ir yamando a un alma
y a ver que esa alma está sorda!

y el cuerpo:

redamando gracia
por todito el cuerpo
que tenía la blanda
suavidad del tiento.

Y en que se dan la ternura, la nostalgia, pero también el más amargo escepticismo con respecto a la mujer que cunde en muchos poemas pero que tal vez culmina en aquel verso tan difundido que termina:

mujeres y perras… tuitas son lo mesmo.

Y con la misma insistencia y con la misma autenticidad canta cuanto tiene que ver con el paso del tiempo, desde el deterioro de los usos y costumbres hasta la desmedrada vejez, privada de la fuerza y de los lujos juveniles, cargada de tristeza y de recuerdos. Y, sin embargo, en una singular ocasión niega el tiempo:

¡Ese cuento e que es vieja, no me entristece,
que en el fondo el recuerdo naide envejece!

Ambos temas, el de la vejez y el del amor perdido, se conjugan en algunas de sus mejores piezas: «Insomnio», «Misterio», en «Cosas de viejo», pese a la reticencia final.

Y esos fueron los poemas que la gente prefirió. *Paja brava* fue un libro querido, leído y releído, repetido de memoria en las escuelas, en los boliches de la ciudad y del campo. A su enorme popularidad contribuyó aún más el hecho de que Gardel, omnipresente (y que antes había cantado algún estilo de Elías Regules, de Alcides de María), grabara «Hopa… hopa… hopa...» «Insomnio», «Como todas», «Misterio». También fueron musicalizados por Fabini y cantados a menudo por nuestros cantantes «cultos» «La güeya» y «Pobre alma mía» (esta con el título de «La luz mala»).

Fueron esos poemas los que permanecieron cuando el gauchismo de *El Fogón* fue quedando atrás, los que calaron hondo en un gran público adicto, tal vez porque en ellos la voz de Trelles se confunde con la de aquel gaucho de quien dice:

> Era un cantor y pueta de esos que en la guitarra
> ponen en vez de cuerdas sus delicados nervios.

Un público adicto porque quería oír *esas* cosas, ajeno a que el mundo literario, que quería otras, viera en aquel 1916, en Europa, el surgimiento del dadaísmo, por estas tierras, del creacionismo, mientras se iba preparando para 1918 el primer manifiesto del surrealismo. Alonso y Trelles, «El Viejo Pancho», como se le llamaba y como se le llama aún en el volumen 13 de la Colección de Clásicos Uruguayos, dejó algunas páginas en prosa y dos obras dramáticas cuyos títulos son *Juan el Loco*, de 1887, y ¡*Guacha*!, de 1913.

VICENTE BASSO MAGLIO

(1889-1961)

Hubo en su caso una especie de divorcio entre las personalidades del hombre y del poeta, aunque en cierta línea de seriedad y de convicciones profundas ambas se encuentran. Basso se había dedicado al periodismo, primero escrito —en *El Siglo*—, luego radial —en CX 14 El Espectador—. En esta emisora escribía hacía tiempo los editoriales (*Opina El Espectador*), que a menudo resultaron escandalosos para muchos, como en el caso de la *Carta abierta a Eisenhower*, cuando este envió sus propios médicos al dictador Somoza. Pero cuando, en ocasión del asesinato del profesor Arbelio Ramírez, declaró que eso ya era fascismo, CX 14 no toleró el editorial y allí terminó su vinculación con la radio.[1] Basso se encerró en su casa y a los veinte días murió de un infarto. Zitarrosa, en *El Sol*, acusó de su muerte a aquella emisora.

En cuanto a la poesía, Salvador Puig, que, tanto más joven, fue compañero de tareas y admirador del hombre y del poeta, explica hasta qué punto fue impresionado por la actitud de Basso frente a la poesía —a su poesía—, que tomaba con «sacralidad», dice. Esther de Cáceres añade que tenía «una vocación patentizada en su humildad

1 El 17 de agosto de 1961, en ocasión de la visita de Ernesto *Che* Guevara a Uruguay, a la salida de un acto en la Universidad de la República donde habló el Che, una bala, que muchos creen que iba destinada a Ernesto Guevara, mató al profesor Arbelio Ramírez (Nota de Edición).

conmovedora, en su dignidad de solitario, en su absoluta indiferencia a todo halago fácil».

Su obra poética fue en su momento paradigma de poesía hermética y lo convirtió, según Bordoli, en jefe de cenáculo. Esta afirmación tal vez sea excesiva, aunque sí es verdad que influyó sobre algunos de sus coetáneos y que fue imitado en lo que era posible. Esos movimientos de admiración (y también los de incomprensión y de rechazo) que provocó tienen que ver con su libro mayor, *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes*; el que antecede y el que sigue no hubieran conmovido tan fuertemente en uno u otro sentido. Esto guarda relación con el hecho de que su obra abre y cierra un círculo.

Lo abre *El diván y el espejo*, de 1917. No se trata de un título casual; esos objetos reales, que integran su intimidad, se trasmutan en metáforas y a veces en símbolos de no muy denso ni muy determinado contenido que fatigan los poemas reapareciendo una y otra vez en diferentes y diversos textos y funciones; en el resto del libro y de su poesía se repiten otros, hasta el punto de que nos hacen evocar sus propios versos:

> Sobre el diván de seda mi carne se fatiga
> de estar oyendo siempre una misma campana.

Se ha señalado en este libro influencias de Juan Ramón Jiménez, y no faltan. Pero hay, además, indudables reminiscencias de los poetas modernistas. En algunos pasajes aparecen huellas de su contacto con los plásticos uruguayos de su tiempo, especialmente con la obra de su amigo Rafael Barradas.

Su libro segundo y definitivo, que abarca los poemas escritos entre 1917 y 1929, *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes*, pese a puntos de contacto con el anterior, es obra muy diferente y singular por dos conceptos: es poesía de carácter místico, y es poesía no diríamos hermética, pero sí oscura. Zum Felde suponía que las referencias a los *Salmos* y a los *Profetas* derivaban de «la seducción de sus formas estéticas [...] pues católico no era, y cristiano liberal muy relativamente». Esas afirmaciones del crítico parecen derivar, más que de su lectura, de su conocimiento personal de Basso. Este fue, se dice, un anarquista adicto al individualismo extremo de Max Stirner, había sido un activista gremial y mantenía firmes actitudes políticas. Pero —y esto se agrega a las contradicciones que mencionamos— las convicciones ideológicas que rigen su vida no obstan a la religiosidad que tiñe su poesía, que se confunde con ella desde la *Canción* en adelante.

Pese a Zum Felde, los poemas de la *Canción* no contienen el menor elemento cristiano; su Dios —el único asunto del libro— es, en todo caso, el Señor de los *Salmos*, más espiritualizado, un Tú —origen, aspiración, dueño— que se busca, se invoca con ansiedad, con alegría apasionada, con fervor comulgante. De ahí la afirmación de que es un libro místico. Y es poesía oscura no tanto por la dificultad del objeto que el poeta se propone como por una decisión artística que no quiere la claridad fácil sino la claridad difícil que «no puede brotar del signo convencional tan fácilmente claro que nadie deja de entenderlo», que es «una claridad sin fin que continúa en una oscuridad palpitante». Ambas condiciones se dan en este poema que está entre los más hermosos del poeta.

Canción de los pequeños círculos
y de los grandes horizontes

Cuando veo tus cielos,
obra de tus dedos,
la luna y las estrellas...
Salmo 8

Tú que avivas esmaltes y levantas dulzura
labrando, alegremente, la corona del día,
y te ciñes el casco —la dulzura del trigo—,
y corres sobre el musgo que ya es toda mi música

Y duro lecho quiebras derramando rocío,
y, en estrellas, lo afirmas; desenvuelves la abeja
del dorar por los cielos; cortas mis gritos verdes
con tu luna y extiendes mi vigor cristalino...

Cada vez que pregunto dónde llegan mis círculos
en las aguas del pozo —mi confianza— golpeas,
y apenas si palpitas en mis curvas ligeras,
Tú, que no te fatigas de horizontes finísimos!

Al mismo Tú invoca en la

Canción del orfebre

Para qué he de pedirte que no me esté muriendo
ni que no me recibas con aridez, si clamo...

Si eres Tú quien me da esa aptitud constante:
dulzura en el labrar, como al orfebre,
fineza en el pulir profundamente.

Si eres Tú quien está fatigándome
hasta la hora vaga de la estampa sin mieles
y la música vieja de las lenguas de plata...

Con *El canto llano*, del que solo conocemos doce breves poemas publicados póstumamente junto a una extraña obra dramática —*El azahar y la rosa*, de 1962—, se cierra el círculo; se vuelve a la expresión simple, al «canto llano», aunque los textos sean más conceptuales y sigan acosando al Señor, reiterando ahora otros símbolos y metáforas y apoyándose más en elementos bíblicos. Tal vez algún día se encuentre el resto de los poemas, pero, muy posiblemente, eso no cambiará las cosas.

Basso dejó, además de esa obra teatral, dos libros en prosa: *La expresión heroica*, de 1928, meditaciones sobre la plástica y la poesía, y *Tragedia de la imagen*, de 1929, sobre la obra de Rafael Barradas.

CARLOS MAESO TOGNOCHI

(1892-1963)

Cuando se menciona a Maeso Tognochi parece inevitable relacionarlo con su casi coetáneo Vicente Basso Maglio. Algún crítico ha planteado una cuestión de precedencias, pero en general se considera que la actitud y la poesía de Basso fueron las precedentes y las condicionantes. Su influencia sobre su amigo parece haber sido mayor por el desamparo de donde habría surgido la obra de este último. Si hemos de creer a Zum Felde, «todo en él proviene de un oscuro plano subliminal de conciencia, más allá de toda racionalidad, y sin que intervenga factor alguno de cultura intelectual a la que es ajeno». Puede ser. Pero no siempre se puede creer en este tipo de afirmaciones de nuestro gran crítico. Por ejemplo, cuando afirma que este escritor «anda envuelto en su halo astral, como la luna, y habla como escribe», se ve desmentido por la versión, en cuanto a cómo andaba y hablaba, de otros que también fueron sus amigos y que lo muestran muy poco lunar, mucho más vulgar y pedestre.

Basso buscaba, decía, y encontraba la «claridad difícil». Maeso, en cambio, se instala en la oscuridad o, peor, se abandona a su discurso con una total desidia que no perdona a su sintaxis ni a su métrica ni a su gramática, que hace confusos los contenidos y las formas de sus versos, en una formulación desorganizada donde ayuda a perderse la falta de conexiones lógicas. Y el lector debe arreglárselas como puede en una acumulación de metáforas que,

a menudo, se emparentan con las de Basso. No podría hablarse, sin embargo, de una opción surrealista, porque el vocabulario y las figuras limitadas y reiteradas no vienen del fluir libre o automático sino que son asumidos, porque hay una retórica y porque tampoco es libre la forma que prefiere, el alejandrino, pese a los reiterados y torpes descuidos. Se llega a dudar de la autenticidad lírica del texto, a pensar en un deliberado afán por hurtarse a la comunicación. El lector debe hacer su propia lectura, cuando eso es posible, o su exégesis del texto sin casi puntos de referencia. Con todo y pese a todo, surgen aquí y allá versos hermosos, como el primero de los que siguen, que justifican, tal vez, que sigamos ocupándonos de Maeso.

Constantemente me hallarás

Yo tengo de la estrella su dulce forcejear
cigarra que tapiza los tallos gemidores;
mi vida que se fue, pájaro oscurecido,
yo te siento volver mis sembradas mañanas.

Enciéndeme de bronce, este día resuena
en mi arcilla alfarero, ayer polvo callado
en tu armazón de mies, bajo la lluvia fina
que llena este silencio, matiz de mi tristeza.

Los propios títulos de los primeros libros que publicó no son claves y parecen buscados para el bello y desconcertante efecto de acercar significados incompatibles, rozando el oxímoron, jugando en ambos con la oposición blando-duro: *Panal de piedra*, de 1928; *Pan de bronce*, de 1935. Siguen *El pozo del silencio*, de 1962, y, en prosa, en 1977, un libro que responde a sus otros intereses: *Investigaciones arqueológicas*.

JUANA DE IBÁRBOUROU *

Por tercera vez la colección Poetas de España y América, de Losada, recoge los versos de una autora uruguaya. Fueron, en primero y segundo términos, *Canto*, de Sara de Ibáñez, y las *Poesías completas*, de Delmira Agustini.

Dejando de lado *Estampas de la Biblia, Loores a la Virgen* y *Chico Carlo*, para retomar la línea de esta poesía hay que sortear un período de veinte años en blanco: el que va desde la publicación de *La rosa de los vientos* (1930) hasta la de este volumen. Era inevitable, pues, dado ese lapso de silencio, enfrentar un cambio radical en más de un aspecto. Por ejemplo en lo que se refiere al estilo. Sin haber sido nunca un artífice, nuestra escritora conoció antes un evidente cuidado formal y a veces verdaderos aciertos técnicos, tal vez no tanto buscados como producidos por su espontáneo don del canto. En *Perdida*,[1] en cambio, excluyendo algunos versos hermosos, los poemas son casi siempre desmañados, les falta rigor, exigencia.

Pero lo que parece haber cambiado más radicalmente es el temario. Él es quien da al libro su manifiesta unidad y su ventaja sobre otras obras cuya retórica está más al día. Sin embargo, el cambio no es esencial. En los otros libros, como en este, ella no sabe cantar otra cosa que su

* Esta breve reseña se publicó en la revista *Número*, Montevideo, año 3, Nº 12, enero-febrero 1951, pp. 86-87. En el mismo número también escribe una reseña sobre *Les justes*, pieza teatral de Albert Camus, Gallimard, 1950.
1 Juana de Ibarbourou, *Perdida*, Buenos Aires, Losada, 1950.

vida, sus días. Pero esa voz, que entonces fue el exceso de una vida rica y vibrante, aquí canta solo sus carencias.

Los temas concretos, obsesionantes son: la juventud perdida, es decir, el amor, la frescura de las sensaciones, la belleza, el calor perdidos. Dice en «Regreso»: «la frente oscura, la difícil risa / y ya la voz sin la infinita música»; la agresividad de un mundo que ya no es el propio, cuyos elementos, tan amados antes, se vuelven contra el desposeído: «el sol amargo, amargo. / La luz sin piedad del alba»; el desvelo; la espera, el deseo, el rechazo de la muerte; la asistencia, entre tanto, «al juego continuado de la muerte». Y de todo ello se deduce, sin explicitarse casi nunca, la más dolorosa soledad.

Cuando la angustia, el pavor o la tristeza se van a las palabras evitando el camino del tropo fácil, de las figuras que son resabios de antes —solo entonces— los versos se desnudan y consiguen expresar la dura pena, la tremenda nostalgia, la entrega sin resignación.

CLARA SILVA Y EL SONETO *

Los 38 sonetos de *Los delirios*[1] significan dentro de la obra poética de Clara Silva una doble renovación. Por un lado, el pasaje del verso más o menos libre al soneto; por el otro, el cambio de su temática que divide a este libro en dos grandes asuntos no profundizados ahora por su lírica: la pasión carnal y el problema de Dios.

Si el soneto resulta inesperado en esta poetisa, no sucede lo mismo con esos temas que anunciaba su obra anterior, aunque apenas estaban tocados o sobrentendidos. La figura que sus libros entregaban evoluciona y prosigue su ciclo sin modificar sus líneas esenciales: el obstinado fervor, el repaso exasperado de su propio ser, el tremendo egocentrismo que es, al mismo tiempo que su núcleo y su fuerza, uno de los mayores obstáculos para la comunicación.

* Se publicó con este título y bajo un colgado que decía «Premios municipales de literatura» en *Marcha*, año XVII, n.º 778, Montevideo, 26 de agosto de 1955, p. 22. Ver «Concurso de sonetos cervantinos» en este mismo volumen,
Clara Silva (1907-1976), poeta, narradora y crítica, empezó a publicar junto a la generación del 45. Su primer libro de poesía fue *La cabellera oscura* (1945), su primera novela, *La sobreviviente* (1951). En el ensayo se destacan *Genio y figura de Delmira Agustini* y *Pasión y gloria de Delmira Agustini* (1972).
Idea la incluyó en su *Antología de mujeres hispanoamericanas* (2001) en la que no seleccionó a Concepción Silva Belinzón, hermana de Clara, celebrada y rescatada, entre otros, por Marosa di Giorgio.

1 Clara Silva, *Los delirios*, Montevideo, Salamanca, 1954. 88 pp.

Dios es, en todo caso, la novedad, novedad tal vez también previsible de acuerdo con el resto de la obra y de acuerdo con ese proceso repetido en la poesía femenina que lleva a las criaturas más intensas —entre nosotros Juana, Esther de Cáceres— a la poesía religiosa. Tal vez el mismo proceso que vuelca a las honduras metafísicas, también a partir de cierto punto, a muchos poetas varones.

Considerado este cambio desde un punto de vista exclusivamente literario, parece que se hubiera salido perdiendo. La introducción de un contendor acrece indudablemente la tensión dramática de los poemas. En cambio limita, empequeñece, reduce a términos humanos el conflicto que daba profundidad y título al volumen anterior, *Memoria de la nada* (1948).

Es sin embargo este Dios un elemento conflictual que huye, se esquiva y no contesta, que es atacado por todos los flancos con argumentos comunes unas veces, profundamente originales otras, con reproches, conminaciones, a veces con entrega, casi siempre de igual a igual.

Podría hablarse de poesía mística por el grado de pasión en que se sitúan, pero le falta del misticismo, entre otras cosas, toda comunicación o contacto. Mírese un ejemplo:

Visítame, señor, esta es tu casa,
entra, qué esperas, de mi muerte el juicio?:
es oficio de amor o beneficio
abrazarme a tu vida que me abrasa?

Deja de ser y humanamente pasa,
entra, vive y aprende el ejercicio
de vivir del pecado a tu servicio,
sierva de amor tendida en tierra rasa.

Me oirás, vendrás, o morirás conmigo
sin subir a mis labios que te han hecho
grito de vida que la muerte iguala.

Acaso sin saber esté contigo
si a tiempo de pasar el paso estrecho
el ala de tu pie en mí resbala.

Y ya con un soneto delante, se puede hablar de ese otro aspecto de este libro: el formal, aspecto que plantea varios problemas. El de la vigencia del soneto, por ejemplo. Y, en el caso de que se considere cualquier forma vigente para cualquier tiempo y para cualquier asunto, no faltarán otros: el de la serie de sonetos, tan fatigosa siempre para el lector; el del soneto como actitud y aun como vicio. La mejor justificación del soneto está en su perfección y en su puesta al día. Herrera y Reissig, Emilio Oribe, pueden ser ejemplos excelentes de ambas cosas. Los sonetos de Clara Silva no están en ese caso. Les falta, entre otras cosas, gradación, necesidad que lleve de una a otra estrofa, culminación suficiente. Y a la puesta al día la escritora prefiere mirar hacia atrás recuperando un aire, un eco del Siglo de Oro mediante palabras, giros y, sobre todo, mediante juegos conceptuales que a veces se confunden peligrosamente con los juegos de palabras.

Tales complicaciones verbales y conceptuales, mezcladas a menudo con cierto desajuste lógico y —por qué no— con algunos descuidos en la puntuación, hacen difícil la lectura de muchas estrofas.

Dando por hecho lo que fue deshecho
y pudo ser provecho de hermosura,
amor dando y no dándose en su lecho.

qué vana sombra de tu amor estrecho?
Un panal derribado de dulzura
corriendo sin ventura por mi pecho.

En estos tercetos las molestias se agravan por las cuatro rimas (más dos internas) en *echo*. En otros casos lo que molesta es la facilidad, la vulgaridad de la rima. De vez en cuando aparecen también versos tropezados o malos de ligar como este que sigue, con esa ligadura de *erre* y *ye* impronunciable e inexcusable a la vez para conservar el endecasílabo:

Por acierto de amor yerro, de amores.

Y entre estas pobrezas y aquellos juegos, y a veces arrasando con ellos, golpean de pronto versos intensos, de palabras simples y de dolor verdadero:

Cesa, señor, contienda tan horrible
....
que va mi corazón en pos de ello
sangrando entre los dedos de mi mano.

Muchas buenas estrofas y, en menos casos, sonetos enteros como este que sigue:

Hasta cuándo en el ser, ser de la nada,
eterno amanecer de la ceniza,
el tiempo de tu mano descarnada
oscurece las aguas que bautiza.

De tiniebla, de tierra acumulada,
de muerte que la muerte inutiliza,
tu eternidad en ángeles armada
agoniza en el polvo que agoniza.

Aquí está el hombre y la mujer muriendo
de incierta vida, de regreso amargo,
sin saber, sin querer, apenas suya.

Retírate, Señor, están viviendo
su oscuro fuego, de cenizas largo
por ti, que eterno vives de la tuya.

El pasaje al soneto no ha podido realizarse sin cambios radicales en las fórmulas expresivas de la autora. Necesariamente, y tal vez en primer término, se ha ganado la concisión y, como consecuencia inmediata, la concentración en el tema y la saludable economía de adjetivos, formas metafóricas, digresiones.

En los mejores momentos advertimos que todo un fatigado sistema de aderezos ha caído dejando en pie las palabras esenciales. Eso es, tal vez, lo más que sale ganando Clara Silva en este trueque; eso que es mucho y que no dejará de brillar en su obra futura.

ORFILA BARDESIO *

El libro de Orfila Bardesio[1] constituye uno de los acontecimientos poéticos más importantes del año pasado, y llena la expectativa que crearan la publicación de algunos poemas aislados y un primer volumen que cuenta ya varios años. Los títulos: «El cordero», «La espiga», «El cisne», etcétera, hacen temer la descripción, y ese temor es en cierto modo justificado:

> Cuando me desperté el tallo de mi pecho
> era de plumas y mi raíz flotaba.

Pero es evidente que hay mucho más que eso y que una transmutación del que canta en el objeto del canto se ha realizado en forma total. A eso ayudan factores como el empleo de la primera persona, pero sobre todo y en primer lugar, un profundo amor, comprensión, ternura por las cosas y los seres, una vibración espiritual, intelectual, física, que corresponde largamente a sus ecos más delicados.

El lenguaje, que es en demasía fino, escogido, abunda en palabras poéticas *a priori*, palabras como «garzas», «gacelas», «capullo», «medusa», «terciopelo»,

---

* Esta reseña, firmada bajo el seudónimo de Ola O. Fabre, se publicó en *Clinamen,* año I, n.º 2, mayo-junio 1947, pp. 60-61.
Orfila Bardesio (1922-2009) fue una poeta cristiana de la generación del 45, cercana al círculo de Jules Supervielle, que comenzó a publicar tempranamente. Entre sus títulos: *Voy* (1939), *Poema* (1946), la trilogía *Uno* (1955, 1959 y 1971) y *Canción* (1970), *El ciervo radiante* (1984) y *La canción de la tierra* (2009), poco antes de morir.

1 Orfila Bardesio, *Poema*. Montevideo, Independencia, 1946.

las habituales flores bellas —magnolias, nardos—, deplorables desde todo punto de vista. Otra serie de palabras contribuye a crear un clima especial a todo el libro y cada uno de los poemas. No hay casi una página que no sea visitada por alguna de las siguientes: «ceniza», «niebla», «silencio», o sus formas adjetivadas.

La mayoría de los poemas se resienten por motivos idénticos. Pero lo que más trabas pone a la manifestación del hecho poético es la construcción por adición, a veces por adición exclusiva de imágenes o metáforas. El ejemplo más acabado es *La nube*:

> Delicado jardín de gaviotas
> Blanca llama
> Y panal del suspiro.
> Avión que guía el canto.

Esa es una de las fallas fundamentales. Falta una médula. Lo que sirve de tal, casi siempre, es el título, un modo o un tiempo de verbo, un gerundio, etcétera. Y entonces cae en formas más o menos discursivas para llevar adelante los temas y encara los versos con fórmulas que son propias de la prosa. A veces, para obligar a una línea a ser poética, incurre en inversiones peligrosas por la costumbre de vulgaridad que poseen.

> En mi alma subía una fuente por el silencio recibida.

La más fuerte defensa de Orfila Bardesio reside en el valor individual de sus imágenes, en ciertos juegos difíciles de calidad y existencia con cosas animadas e inanimadas:

> Era la pausa dándose vuelta como una hoja.
> donde el color elige su descanso.

> El niño que jardines despertaba,
> aquel de la mañana preferido,
> aquel que defendía un racimo
> de asombro, rodeados de preguntas
> como pámpanos, lentamente
> se oxida, manchados de ciprés
> sus rubios movimientos.
>
> Y el joven que corría
> con una tempestad en el cabello
> como corren los prados en la tierra.
> el capitán del riesgo,
> duerme bajo la lluvia.

en el uso singular y acertadísimo de ciertas palabras:

> un progreso de musgo en la selva.

Para concluir podemos agregar que son de lamentar, no por Orfila precisamente, la introducción de Supervielle y la ilustración de Pena, y citar los últimos versos de *La espiga*.

> Ah, que vengan los niños de miedos sencillos
> y las adolescentes alegrías y la hiedra lujosa del Tiempo
> adherida en la edad. Mi silencio fatiguen,
> a mi tiniebla exijan, y compartan mi sangre
> como un rey del Asombro a mi claro misterio inclinado.
> Que vengan a escuchar mis pasos verticales,
> mi biblia de murmullos y mi muerte que deja
> un diamante prendido en la calma.

CARLOS BRANDY: *LOS VIEJOS MUROS* *

La poesía de Carlos Brandy, a partir de *Rey Humo* (1948) y a través de *Larga es la sombra perdida* (1950) y de *La espada* (1951), ha venido cumpliendo una segura evolución hacia su madurez que parece casi lograda en *Los viejos muros*.[1] Es un proceso realizado en la expresión y en la factura literaria que deja intacto el resto. En cada libro reaparece la misma voz sin rebeldías, sin defensa, pero que no suena negativa ni amarga ni sombría. Hay, por el contrario, amor incondicional, entrega a la condición humana, al animal humano, a «la sangre, su sorda angustia, a la carne, delicada y absorta en su materia», a las fuerzas vitales, al mundo «adonde solo venimos una vez», a la tierra aceptada plenamente: «que de ti venga todo, / que de ti venga, / que de ti venga lo que sea».

Cierta morosidad en el decir hace que la vena profunda y sentida, de intenso poder lírico, se vea estorbada en su expresión. En vez de recibir el impacto poético, el lector debe aplicarse a la lectura siguiendo una enunciación a menudo entrecortada, fragmentaria, que diluye la idea y llega a romper el hilo. Tal fragmentación tiene en algunos casos un sentido —en «Ciudad del mundo», por ejemplo—. En otros —«Otoño»— consigue aminorar al que hubiera podido ser un gran poema.

---

* Se publicó en *Número*, año 6, n.º 26, Montevideo, marzo 1955, pp. 104-105.

1 Carlos Brandy, *Los viejos muros*, Montevideo, Salamandra, 1954.

Eso, algún toque retórico y el decir demasiado —a veces velada o misteriosamente, a menudo discursiva, prosaicamente— son obstáculos a la comunicación de la grave y angustiada sustancia poética que aflora.

Brandy tiene pocas cosas que decir, o no puede (o no quiere) decir más que ciertas cosas, y por ellas se puede trazar la fuerte línea que une sus cuatro libros sin saltos ni virazones. Esos temas angustiosos que repasa incansablemente —soledad del hombre, misterio del mundo y del cuerpo, fugacidad del amor y de toda cosa humana— dan, sin embargo, un resultado sin amargura, se limitan a ser la melancólica constancia que deja, no sin fervor, un poeta de su estar sin esperanzas, de su escéptica participación.

JUAN CUNHA

(1910-1985)

Cancionero de pena y luna (1953)*

Es difícil y riesgoso hablar de la poesía de Juan Cunha. Son veinticuatro los años que lleva publicando a partir de su primer libro en 1929. Hay que descontar, luego de 1937, un lapso de ocho años en que se perdió de vista casi completamente y del que emergió en 1945, lanzando casi amontonadamente una serie de libros cuyas fechas de aparición no siempre indican la cronología de sus materiales. De tal modo que nunca puede saberse cuándo se trata del último Cunha, ni puede seguirse la evolución de la obra, que en un poeta tan sorprendente tiene especial interés. Fueron editándose *Cuaderno de nubes* (1945), *Seis sonetos humanos* (1948), *En pie de arpa* (1950),

* Se publicó en *Marcha*, Montevideo, n.º 703, 31 de diciembre de 1953. En el tiempo de la publicación de esta reseña, Juan Cunha, poeta de origen campesino, llevaba ya más de veinte años viviendo en Montevideo y estaba integrado a la vida literaria y bohemia de la capital. Era el inverosímil vendedor de avisos del semanario *Marcha* donde se publicaron con frecuencia sus poemas. Tuvo imprenta donde publicó la célebre primera edición de *El pozo* de Juan Carlos Onetti y *Poemas sobre los muros* de Líber Falco. Cunha es autor de innúmeros poemarios, aunque durante la dictadura casi no publicó. A su muerte, en 1985, dejó varios cuadernos de poesía inéditos que editó con colaboración de editoriales independientes, en cuatro voluminosos volúmenes, la Academia Nacional de Letras bajo el título general de *Señal de vida* en 2000, 2001 y 2003. Idea Vilariño dio testimonio de su poesía en un audiovisual que coordinó Carina Blixen para TV Ciudad.

Sueño y retorno de un campesino (1951), *Variación de Rosamía* (1952) y este *Cancionero de pena y luna* (1953).

El primer Cunha, el de antes de 1937, no planteaba problemas. Sus tres libros —*El pájaro que vino de la noche* (1950), *Guardián oscuro* (1937) y *Tres cuadernos de poesía* (1937), que se pueden leer con algunas variantes en *El pie del arpa*— encierran una poesía de sostenida tristeza, de dolorosa soledad, de flaqueza y de quejas, escrita en versos a menudo muy largos, en períodos que podrían hacer hablar a los descuidados de prosa poética, si no fuera por su ritmo sin tregua y por su intenso lirismo.

> Y soy yo, como digo, ante la aurora que golpea su rosa resonante,
> yo que me levanto vestido de desgracia.
> Yo a menudo enfermo, tan a menudo deshabitado,
> yo con fantasmas y silencio, lúgubre,
> yo tan sombrío y, sin embargo, yo,
> el joven que amaría la esperanza, la alegría y el alba.

Pero después del 45 se nos servirán diversos Cunhas, de diversas épocas, en confundida bandeja. Los *Seis sonetos humanos*, en la línea de otros que publicara Emilio Oribe, declaran que es también un poeta excelente cuando aborda estas formas rigurosas. *En pie de arpa* es una reedición de sus primeros libros hasta *Cuadernos de nubes*, inclusive, y que incorpora nuevos poemas de estilo y tono semejantes.

En *Sueño y retorno* pasan cosas importantes. El poeta toca tierra. Se dedica apasionadamente a una realidad de la que lo apartan los años de ajenamiento y a la que lo unen otros tantos de nostalgia; la describe, la cuenta, la canta, saliendo por primera vez de su enclaustrada

angustia. Acaba, casi, con las quejas del desarraigado. El pasivo cliente del dolor se sacude la pena, la aparta con decidido gesto y se pone a decir su tierra, la tierra.

> Que si he pisado —y tanto— oscuridades
> cerradas, ronda a ronda, sin salida,
> hoy pisaré del alba vastedades.
> ...
> Mas si me vi indeciso, acorralado,
> con las manos y sienes como yescas,
> recordé que, entre Molles del pescado
> y el Sauce, está mi patria chica: Illescas.

El lenguaje, las figuras, la formulación poética, todo cambia radicalmente. Es en estos tres briosos tercetos donde Cunha inaugura con tanto coraje la nueva lengua, la única valedera para su tema, que ahondará y despojará más todavía en el último libro. Es una lengua sencilla, de acento coloquial, cuyos giros camperos se confunden por momentos con otros del más acendrado casticismo, hasta traer a veces reminiscencias del Siglo de Oro. Ya se sabe cuánto del español arcaico hay en el habla campera; tal vez por eso resulta natural y eficaz, aunque pueda parecer una mezcla y aunque tenga toda la literatura moviéndose entre líneas. Y, si bien luego se aficionará Cunha a estas formas y hará de ellas su instrumento, por ahora las busca o las forja deliberadamente.

> Váleme, canto, con tu viejo juego,
> Y acompasadamente ve de guía,
> que yo de corazón a ti me entrego.
> Canto, que yo te he dado día a día
> lo mejor de mi sangre desvelada
> cada vez que tu ardor me lo pedía.

Mas, sí te pido, ves, voz limitada,
y si tal no es aquella tu costumbre,
lo exigen tal el tema, la jornada.

Hay, sin duda, una intención social respaldándose en estas innovaciones, pero no parece que Cunha pueda ir mucho más lejos por ese camino. Todo el optimismo que podía gastar se le ha ido por el único entusiasmo que le es posible: el que le inspiran la vuelta a esa vida primera, la recuperación en un libro de su paraíso perdido; el dolor no tardará en volver por sus fueros.

Entretanto, los veinte sonetos de *Rosamía* publicados al año siguiente son una vuelta a la *literatura*. Como algunos poemas del *Cancionero*, no se dejan entender como fase siguiente de una evolución, y hasta retoman caducidades que fueron el tributo de Cunha a una época.

En cuanto al resto del *Cancionero*, sobre todo los largos primero y último poemas, está, sí, adelante en su camino, y un buen paso más acá. Si en algún momento vuelve atrás es para retomar a aquel otro Cunha que se descartó. El que quedó siempre como sedimento de cada poema, de cada libro, a pesar de los juegos preciosistas, de los intentos optimistas; a pesar de los distintos modos y maneras y etapas.

En el *Cancionero* se apagan aquellos bríos y vuelve a enseñorearse y a hacerse sentir profundamente la soledad de un hombre desolado y triste:

Sé que me llaman huraño
por estos alrededores;
sucede que todo el año
habito mis interiores.

Ajeno soy de estos pagos;
foráneo y sin amistades.
Solitario, a lentos tragos,
me bebo mis ansiedades.

La puerta sigue cerrada.
Mi copla, la soledad;
la soledad, mi jornada.

Por otra parte, es el tema del canto el que tiene ahora predominancia, pero ligado siempre a los ya mencionados y a una nueva preocupación permanente y concreta: la de la muerte. Más que nunca, expresado todo ello en ese hablar coloquial y lento, más decantado aun, que alcanza el colmo de la sencillez.

Tal formulación es una de las más notables diferencias con el tratamiento de los mismos temas en la primera época. La otra consiste en la eliminación del tono patético, de la amargura, en favor de cierto buen talante que comenta la tolerable tristeza, el resignado abandono, la aceptada soledad.

Si no fuera tan íntimo, tan intenso y tan válido el mensaje personal de Cunha, podría plantear un problema la presencia en su obra de numerosas huellas: Machado, Parra, Góngora, Alberti, Oribe, Reissig, Neruda, otros. Pero a pesar de las objeciones que provoquen, esas huellas podrían anotarse a su favor. Este poeta que ha llevado a cabo entre nosotros la hazaña de escribir mucho y, sin embargo, cada vez, con motivación suficiente y profunda, ha hecho hasta ahora —y seguirá haciendo, seguramente— lo que quiere con los versos. Incluso con los que ya hicieron otros, si así le parece. Y en ese sentido no tiene rival en la poesía uruguaya de los últimos tiempos, como no

lo tiene en lo que se refiere a cantidad de obra (de obra de calidad). Habría que remontarse mucho más atrás, hasta llegar a Julio Herrera, para encontrar un punto de referencia a las facultades, al poderío, al arrojo de Juan Cunha.

El último libro de Juan Cunha: *Triple tentativa* **

La aparición de un libro de Juan Cunha es siempre un hecho de interés en el movimiento literario del país. Es uno de nuestros poetas más sólidos y, además, habida cuenta de su audacia y de su poder poético, siempre se quiere saber por qué inesperados caminos empujará a sus versos.

Sin embargo, esta vez no hay muchas novedades. El título alude a los tres libros que hubo que condensar en uno. Tres libros de modalidades muy distintas: *Otra canción otra*, en la línea de los cantares del *Cancionero de pena y luna*; *Biografía poesía*, que en general vuelve a la de sus primeras obras, y *Escritura sobre la piedra*, cuyos poemas largos encierran toda la novedad de este volumen, aunque algunos de ellos ya fueron publicados separadamente.

Otra canción otra retoma del *Cancionero* la feliz conjunción de dos elementos. Lo español y lo nativo se suman en los giros verbales, el vocabulario, la anécdota, con éxito que ya se destacó en otra oportunidad en esta página (*Marcha*, diciembre 31, 1953). Retoma también el humor inocente a veces, a veces amargo y en ocasiones macabro de aquel libro. Vuelve a jugar con la simplicidad y con toda clase de vacilaciones, ripios, muletillas, vulgarismos, frases

** Se publicó en *Marcha*, Montevideo, año XVI, n.º 762, p. 22, 6 de mayo de 1955.

hechas, en piezas cortas —algunas no más que un simple apunte— pero de vigor poético y de redonda unidad.

Hoy me duele el corazón.
Me duele de arriba abajo
Y yo no sé la razón.

Que también me duele el cuajo
—Y todo en el mismo envión—
Y me duele piernabajo.

Y yo no sé la razón.
No sé. Y arriba. Y abajo.

La segunda parte, *Biografía poesía*, recurre en general al largo verso libre de los primeros tiempos. Vuelve también, inesperada, inexcusablemente a usar la previa poesía de algunos elementos que entonces servían con tenacidad a su expresión: «el caballo húmedo blanco», «la alborada», una inaceptable «arpa abolida». Simplemente vuelve Cunha a cierto punto y, a partir de él, sigue como si no hubiera escrito nunca otra cosa después de publicados sus tres primeros libros.

Rompo a cantar sueños sollozos irrumpo desnudo abro salgo sigo
Solo voy entre columnas pobladas de ecos que en un segundo alza el mar sin detenerse.
El mar sin la más mínima vacilación como quien dice como si tal
Por cierto apenas si se le trasluce algún menudo gesto algo distinto o no prevista del todo transparencia
O si algún desusado sonido en sus cabellos brilla de pronto

Estos versos que comienzan *Casa sin orillas* son un buen ejemplo de esa vuelta al pasado. Ejemplifican además el uso desmedido de las frases hechas que, después del impacto del primer verso y del segundo de reminiscencias baudelaireanas, invaden los tres siguientes, diluyéndolos. Es un uso que contribuye a menudo a dar a las palabras un tono de familiaridad, de conversada confidencia, pero su exageración consigue, en casos como este —más aun en los versos que siguen—, hacer que un largo poema vago sea más vago aún y distraiga al lector enredándolo en su maraña de palabras. Efecto tal vez buscado pero no muy loable.

Otra socorrida comodidad la constituyen las exclamaciones. «Ah» y «Oh» rellenan a menudo un hueco o buscan con su fácil exaltación un efecto del tipo del que hacían aquellos famosos puntos suspensivos en que incurrían nuestros abuelos.

Hay algunos poemas de interés entre los titulados alternativamente «Nocturno» y «Soledad».

> Me olvidaba
> No extraviar dije aquel árbol
> Dijimos si regresara
> Si en la lomita aquella allí encontrarnos
>
> (Nadie hay en los umbrales
> Ni un pájaro por si vengo
> Nada para quedar lo ido nadie
> Nadie para acercar nada lo lejos)
>
> Se olvidaba
> Se perdió dónde encontrarlo
> Para alumbrar la ruta hubo una lágrima
> Tal vez se habrá apagado

Pero en general toda esta segunda parte, ajena totalmente al humor y a la ironía, entregada a la belleza de palabras fatigadas, aparece como indigna del Cunha actual, que ha conseguido decir tristeza con gracia y buen humor, con palabras y anécdotas originales, con ligera concisión y economía.

La tercera parte, *Escritura sobre la piedra*, se reduce a cuatro poemas largos de diferente factura. «Lugar de mi infancia», en primer término, evocación enamorada y nostálgica de un perdido pasado, claro de días:

> Fue allá en la vieja casa. Recordáis? Aquella
> la alzada piedra a piedra, por
> el abuelo brasileño, cuando
> a esta hermosa y soledosa tierra vino.
> (De Río Grande do Sul era nativo,
> y don Juan López da Cunha se llamaba,
> este nuestro
> barbudo abuelo).

De esta manera repasa la casa, los tíos, las primas y las muertes. Es un asunto que tiene *a priori* una intensa poesía. Pero parece que Cunha tratara de decirlo de la manera más prosaica posible, con un descuidado aire de charla que solo accidentalmente cobra ritmo y formulación poética. En la estrofa transcrita más arriba, después de tres endecasílabos desperdigados se desperdicia el cuarto en provecho de la inversión de adjetivos y verbo, inversión que Cunha no puede haber tomado por «poética». Si dijera: «vino a esta tierra hermosa y soledosa», el verso no desencajaría entre el que lo precede y el que lo sigue, e incluso las dos terminaciones en *esa* molestarían menos. La misma inversión perjudica al sexto verso que,

transformado en «se llamaba don Juan López da Cunha», haría otro endecasílabo normal y ahorraría la sensación de descuido gratuito que contribuye seguramente al notorio prosaísmo. La gracia de la anécdota, la poesía que se desprende de algunos episodios, podrían ser las virtudes de la misma narración en prosa. Véase un ejemplo:

Cierta vez regresó de uno de sus viajes
con una ancha bolsa de arpillera al hombro: en ella,
como único contenido,
solo dos o tres naranjas, que regaló a los niños.
Esto, por supuesto, resultó algo sospechoso. Después
se supo que había comprado cien: por
el largo camino una tras otra, y
en un día de frío invierno,
se las vino comiendo.
Ah: se explicaba, pues
entonces, el mínimo regalo
—tan menguado para ser traído en tanta bolsa—
Y aquel dolor de muelas que le duró tres días.

Período en que, si bien los alejandrinos primeros y último consiguen disimularlo un poco, no pueden impedir que las líneas que encierran sean de cortada prosa.

El otro poema importante de esta última parte, «Noviembre 2, festival», publicado ya en *Número* (año 3, n.º 13-14), también es invocativo y conversado pero, no obstante, de muy otra calidad. Valen su negro humor, la exhortación al pueblo de sombras que se quiere por un día en pie, acudiendo a la dura cita impuesta para quedar en algún caso «afeitado y sin visita» luego de andar juntando uno por uno y colocando en su sitio «de metatarso a tarso

y peroné; de la tibia a la rótula y al fémur». Cuidando también otros detalles, según se aconseja:

Y que no se os ocurra distraeros
Y dése el caso —macabro, sí— de confundir
(Por la distancia o por la mucha oscuridad)
Y dar a estrechar un maxilar
En vez del puñadito de rotas falangitas.

Los versos que siguen y que terminan el largo poema, rescatan lo que este estuvo orillando todo el tiempo: al dolor, la amarga ternura con que se invoca a la irrecuperable legión de seres que fueron y que ese «soplo», el olvido, va sumiendo sin tregua en la nada.

Y aun los sin fecha, los sin piedra, solos
los deshuesados ya, puros de tierra;
Solos del polvo, de cenizas solos
—Oh, ahítos de silencio y sombra—;
Reconstruíos, también, y por favor, un momentito
(O en un relámpago de pensamiento)
para que nadie, hoy, falte a la cita.

Tal vez podáis hacer un movimiento (o algo así)
Que signifique lo contrario de ese soplo
Que os aventa más lejos cada vez.

Se dijo al comenzar que todo libro de Cunha se espera con un interés que nunca se defrauda. Es seguro que este es el caso en que eso parece menos cierto. El material presente hace desear una segunda edición de libros anteriores enriquecida con estas piezas. Esa fórmula hubiera evitado la impresión equívoca que dejará este libro en aquellos lectores que no conozcan la obra anterior de Cunha. Es siempre deseable, además, que se respete la integridad y

la cohesión del libro, que no se lo use como mero depósito de páginas que no junta una necesidad esencial. Y, aunque las dificultades editoriales induzcan a hacerlo, es preferible sacrificar o postergar. Un poeta de la talla de Cunha debe por lo menos eso a su público y a sí mismo.

JUAN PARRA DEL RIEGO, PASIÓN DE UN POETA*

En Uruguay nos hemos adueñado de este poeta peruano. Figura naturalmente en las antologías de poesía uruguaya, y la propia *Antología general de la poesía peruana* declara: «Nació en 1894 y murió en Montevideo, donde es considerado poeta uruguayo, en 1925». Él mismo consideraba serlo, pese a haber nacido en Huancayo, cosa que de ninguna manera negaba. Pero es indudable que se realizó y creció como poeta en Uruguay, que acá se consumió la sostenida pasión de su vida, que acá escribió y publicó la mayor parte de su obra: en 1923, su *Antología de poetisas americanas*; en 1925, sus dos libros de versos, los *Himnos de los cielos y de los ferrocarriles* y *Blanca Luz*. Que en Uruguay se editaron póstumamente, de manera no exhaustiva pero bastante completa, sus escritos; en 1943 fueron reunidos en dos volúmenes de la Biblioteca de Cultura Uruguaya: *Poesía*, prologado por Esther de Cáceres, y *Prosa*, prologado por Manuel de Castro. En 1965, en edición Siete Poetas, se editó *Nocturnos y otros*

* Conferencia pronunciada en el Aula Magna de la Universidad de Lima en 1991; fue publicada en la revista *Lienzo*, de esa universidad, en 1994. Parra del Riego fue un interés temprano de Idea Vilariño, quien en los años iniciales de su labor crítica le dedicó un ensayo extenso, «Los *Nocturnos* de Parra del Riego», que publicó *Clinamen*, revista generacional dirigida por Ángel Rama, Manuel Claps, Ida Vitale y Víctor Bacchetta, año I, n.º 1, marzo-abril de 1947, pp. 16-30. También fue su editora en *Nocturnos y otros poemas*, de Juan Parra del Riego. (Selección y estudio de Idea Vilariño). Montevideo, 7 Poetas Hispanoamericanos, 1965.

poemas, que prologué. En Uruguay está enterrado. Una calle lleva su nombre.

Según afirma, y según lo confirma Manuel de Castro, que fue uno de sus amigos, Parra llegó a Montevideo en 1917, a los veintitrés años, «cansado ya», dice en una de sus cartas, «de rodar por el mundo como una carreta de titiritero, con alegría pero sin pan y, a veces, sin Dios». Se ha dicho que fue un trotamundos. Lo fue, sin duda, antes de anclar acá: estuvo en 1915 en Chile, donde conoció a Gabriela Mistral, y después en Tucumán y en Buenos Aires; desde Montevideo viajó a Río de Janeiro. Y menciona en su artículo sobre Sabat Ercasty un año que pasó en París, aunque en lo publicado sólo encontramos esa referencia pero nada sobre su experiencia parisina.

En un poema que parece ser de su vida anterior, declara esa pasión que lo iba arrastrando de un lugar a otro. Se trata de «Mañana con el alba»:

> Mañana con el alba yo me iré, madre mía,
> mascando mi secreto de sangre y de ironía.
> Solo quiero partir, irme, no importa a dónde.
> Mi vida, su alegría, todo aquí se me esconde.
> Mi corazón, mis puños… Yo tenía una fuerza
> que esta ciudad astuta, comercial y perversa
> la hizo fría y triste… Mi bastón, mi sombrero,
> nada más. El camino como mi alma es ligero,
> y de mejilla hermana y de pan y carbón.
> ¡Mi corazón! ¡Mi corazón! ¡Mi corazón!
>
> Maquinista o acróbata, marinero o ladrón,
> yo partiré mañana, madre mía. Es pasión,
> es instinto este loco deseo de partir.
> He sufrido hasta el llanto que no sabe salir.
> Mi alma está triste y huérfana; yo no quiero esta cara

> de palidez de tísico, esta amargura rara
> que mata el fondo vivo de mi ser arbitrario,
> vagabundo, humorista, gozoso y visionario.
>
> Mañana ya os veré, cielos altos y plenos,
> estaciones queridas, noches locas de truenos.
> […] Mañana ya os veré,
> amigos de las luces últimas del café.

Montevideo lo desencanta; había creído encontrar esa Atenas de América que la leyenda ofreció mientras pudo y, en cambio, la vida de la ciudad le parece miserable y opaca; el medio, pobrísimo. Pero se queda, y aprende a amar a la Montevideo de entonces, que se le va revelando. Escribe a un amigo: «es una ciudad que parece un nido. Toda se la podría pasear en dos horas; y luego esa vista al mar por todo sitio… parece una obsesión de azul. Uno se siente más íntimo y mira con ojos de novio a todas las cosas».

Conoce y estima a los poetas uruguayos: Emilio Oribe, Enrique Casaravilla Lemos, Alberto Zum Felde, Juana de Ibarbourou, y a la que fue hasta el fin su gran amiga, Esther de Cáceres. Entre ellos prefiere y admira como poeta a Carlos Sabat Ercasty. «No nos podemos separar», escribe por entonces a Bernal Canal Feijóo. «Sobre nosotros dos y sobre Sabat, por representar lo más original y robusto del Río de la Plata, de ese pensamiento que se viene avanzando desde Rusia como un ejército de fuego, hoy día pesa una seria responsabilidad». Pero, aun así, reprocha más tarde a Sabat Ercasty tanto como a los otros poetas uruguayos valiosos una falta muy grave, «que es la falta de originalidad de nuestra época. Y eso no obstante todos los nuevos elementos de emoción y de fantasía: el

aeroplano, la motocicleta, el submarino, el auto y hasta el tanque… Parece que estuviéramos ciegos. […] Parece que faltara en los corazones una fina red metálica para las resonancias de afuera. Ni la guerra trágica ni Rusia desconcertante ni el rumor de almas con fiebre a que trasciende de todo nuestro vivir eléctrico de hoy día… Nos estamos ahogando de cobardía moral». Y no solo de los poetas se desilusiona. «Es espantoso, Bernardo», dice en otra carta. «No hay hombres. Todos tienen un terrible temor de serlo. Se arrebañan, se aprietan, se olfatean, se juntan. No quieren creer que vivir es hacer cosas temerarias todos los días, con todo, con el amor, con la familia, con los amigos… Todos transigen».

Pero se queda en Montevideo, con algunos desplazamientos al interior, a Argentina, a Río. Y el ya mencionado viaje a París. Hace periodismo, anda por ahí diciendo sus versos, organiza una manifestación de protesta contra la prisión de Unamuno, da conferencias sobre la cuestión de Tacna y Arica, hace crítica de arte, comentarios políticos, va, seguramente, al fútbol, seguramente anda en motocicleta, se enamora (ya casado, hace un viaje a Perú con Blanca Luz), cultiva sus hondas amistades, se enferma.

Lucha por su salud. Parece, en las cartas, pelear con ella, contra ella, con su inteligencia, son su esperanza, con su actitud vital: «Estoy decidido a levantar mi puño violento al destino: o vida o muerte. Yo no he nacido para términos medios». Cae, se interna en una clínica, sale con nuevas afirmaciones, va al campo, vuelve a caer. «Dicen que mi único remedio es el descanso; que suspenda toda lectura y toda producción, siquiera por un par de meses. Pero eso es precisamente lo irónico de mi situación. Porque, imagínate, eso sería perecer. Me faltaría lo poco

que gano con artículos de periódicos y otras publicaciones sin importancia literaria». Y, en otra parte: «a veces veo hasta como un extraño castigo en mi enfermedad […] Yo me iba vertiginosamente al triunfo. Hubo un momento en que me creí invulnerable […] Y he aquí que, de repente, ¡Crac! Se me rompen el corazón y los nervios. Y entonces el dolor me da una lucidez espantosa para ver una infinidad de aspectos para los que antes era ciego. Aprendí a recogerme en mí mismo. Comprendí a Job. […] Pensé en lo deleznable de la carne que apenas dura a uno para los impulsos».

Ha hablado de su corazón y de sus nervios, pero pronto se revela otra enfermedad más definida y, por entonces, más grave: la tuberculosis. A su lado estuvo Blanca Luz Brum. Esta mujer hermosa, que también escribió algunos versos, y que tuvo un hijo suyo, fue después muy conocida en toda Latinoamérica, por donde anduvo enamorando y acompañando a algunos hombres destacados. Pero entonces era una jovencita a la que dedicará el libro de amor que lleva su nombre con estas palabras: «Una dentellada brutal de la vida bruscamente cambió todo. Enfermé de un mal terrible y solitario. Pero oh sorpresa de maravilla para mi corazón enloquecido: de la niña celeste salió como de una crisálida otro ser de humanidad de fuego, devorado de compasión, terrible de sacrificio, sagrado de esperanza y fe».

Mientras tanto, a través de esa breve y agónica vida, Parra había ido escribiendo los poemas que integran sus dos libros, y escribiendo, además, mucha y a menudo buena prosa, la sensible y excelente prosa de un poeta, que en su mayor parte está aún sin recoger, dispersa en

periódicos de Montevideo y de las otras ciudades por donde había pasado.

Muere el 21 de noviembre de 1925. Ese mismo año apareció su libro más importante, *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*. Nuestro gran crítico Alberto Zum Felde, muy a menudo descuidado en sus datos, escribe que se editó en 1924. Lo mismo afirma el argentino Romualdo Brughetti, pero seguramente esté repitiendo a Zum Felde. Poseo esa edición y está fechada en el 25. Nadie aclara si fue preparada por el autor en ese año final o por sus entrañables amigos. Quien fuera juntó en un libro excepcional pero irregular, con comprensible afán porque no iba a haber otro (excepto el más breve, coherente y menor *Blanca Luz*), juntó en ese libro los poemas de su madurez —su madurez de los veinticinco, de los treinta años— y los poemas juveniles solo tocados aquí y allá por los inevitables aciertos que su indiscutible, natural lirismo proveía, poemas que debieron haber integrado un anterior primer libro.

En *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, que es casi contemporáneo de *Trilce*, de *Altazor*, de *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (porque Parra es casi contemporáneo de Vallejo, de Huidobro, de Girondo), en este libro debió haberse reunido su obra más lograda y coherente para mostrarlo en su verdadero lugar. Pero, aun así, iba a hacer una dicotomía, porque este es un poeta escindido, y esa escisión está declarada en ese hermoso título que no buscaba desconcertar, que era auténtico. «A pesar de mi sentido del arte brutalmente afirmativo, mi corazón está empapado de secretas y contenidas lágrimas», escribió. Lo primero, esa búsqueda de la nueva belleza de las ciudades (que algunos hacen derivar

del discursivo Émile Verhaeren), de las máquinas, de la velocidad, del deporte, se ha relacionado más de una vez con el futurismo. El *Manifiesto* de Marinetti es de 1909 y, apartando su euforia fascista, había hecho impacto en Europa. Pero, en verdad, todo eso nos venía de antes, y de más cerca. *Leaves of Grass* es de 1855: «*Those splendid resistless, black poems, the steam-ships... those other resistless splendid poems, the locomotives*», escribía Walt Whitman. Todo eso y la exaltación, la alegría, aparecen en los *Himnos*: «¡Sé nadar! ¡Sé cantar! ¡Sé montar a caballo! / ¡Mi revólver tiene doce tiros / y mi motocicleta es alegre como el sol». Especialmente aparecen en los llamados «polirritmos». En el dedicado a Carmen Mendoza cabe también la exaltación del cuerpo en la danza, de sus posibilidades dinámicas, sonoras, rítmicas. En el período más cruel de su enfermedad, dice De Castro, escribe ese polirritmo que, según él, es el más dinámico y afirmativo de todos. Y que tal vez sea el último poema que escribió:

> ¡Carmen Mendoza que canta!
> gime, incendia, envuelve, espanta,
> parte, torna, se hunde en lunas...
> y gira atrás, se adelanta... Rueda en súbitos jardines
> soltándole a Dios la tira de seda de la canción:
> largo líquido caliente
> que entra en la carne y el alma
> e hipnotiza con un ojo lento y fijo de serpiente
> al pájaro solitario que vuela en el corazón.

Otros poemas, especialmente algunos de sus hermosos *Nocturnos*, se abisman ante las maravillas del mundo, de los cielos, o registran la vibración profunda de la sensibilidad del hombre y del poeta: «Heme aquí extrañamente

perdido y desolado / sin comprender mi alma, con un terror callado / frente a la profundísima noche desconocida / viendo que solo absurda y atroz me fue la vida / que no sé por qué he amado ni sufrido ni espero / aún algo de las cosas como un aventurero». Y ese sentimiento desolado y abismal del «Nocturno 3» no es casual. Reaparece en otros, como, por ejemplo, en el «Nocturno 5»:

Somos el trigo huérfano que muele en su molino
frenético el destino con un salvaje ardor.
¡Molinero sonámbulo! ¡Molinero asesino!
La harina va cayendo: dolor, dolor, dolor…

Alma mía nocturna, firme y triste esmeralda
de una mano estridente de amor y de pelea,
guitarra vagabunda donde curvo mi espalda
para llorar en donde nadie llorar me vea.

Alma mía nocturna, alma mía anhelante,
¡cuánto amor! ¡cuánta muerte! ¡cuánta sed! ¡cuánto grito!
en este enloquecido corazón trashumante
lleno de un solitario sufrimiento infinito.

En otros, el sentimiento de la noche está enredado con el amor, como en el «Nocturno 8»:

Dolorida en la luna se va la carretera.
Me voy a sentir más hoy tu alma allí;
dolorido en la luna que me mira y espera
y da su solitaria paloma mensajera
que va como acercándose a ti

Miro las soledades infinitas del cielo
y nada es más profundo que tu amor;
bailarín de amargura, zapateador de hielo,

tú eres, ¡oh, Sirio, dulce violinista del cielo!,
lo que me ha comprendido aquí mejor.

Voy solo. Voy cansado. Voy ciego. Voy perdido.
Pero tú eres la luz que tiembla allá;
y esta noche de luna, que es música sin ruido,
me va poniendo tu alma como en un hondo nido
sobre mi sollozante eternidad.

En otros, como en el «Nocturno 4», se dan la dicha y hasta, como en el «7», la alegría, que parecen tan ajenas a esta especial forma lírica que es el nocturno.

El libro no tuvo la cohesión ni la difusión que merecía. Producto de ese incómodo momento en que, liquidado el modernismo, la poesía estaba tentando, y a veces felizmente encontrando caminos, muerto el autor a los treinta años, solo influyó sobre un pequeño grupo de jubilosos y menores poetas uruguayos que estaban publicando antes del 30; ninguno tan poeta, tan fuerte, tan lírico, tan hondo como él.

Dije alguna vez que había sido un poeta comprometido. Lo que no significa que estuviese embanderado. No se le puede poner un rótulo. Atiende con toda su intensidad, con su generoso corazón, con su interés por la suerte del hombre, a todas las puertas que abría, nuevo y arrollador, el siglo XX. Se siente, como hombre y como poeta, ligado, obligado a esa aventura. En sus artículos, cartas, conferencias, en su poesía, toma posición a cada paso, dice su indignación o su esperanza. Dice su admiración por la obra y la figura de Rafael Barrett; su entusiasmo por un gesto de Hipólito Irigoyen frente a la Sociedad de las Naciones; su repulsa por otro gesto, el de José Santos Chocano, que

publica entonces, escribe Parra, «una primera edición de *Alma América* y se la ofrece al rey de España con una dedicatoria que no quiero recordar para no sonrojarme». Lo conmueve la actitud de Woodrow Wilson:

> Y hay más que Roosevelt cínico con su dólar más fuerte,
> hay Wilson con su cálida paloma universal.
>
> Único presidente del sombrero de copa
> con el saludo lleno
> de lágrimas y estrellas para la humanidad.

Denuncia el latifundio uruguayo, la situación de una campaña donde hay «centenares de hombres y mujeres y niños que se mueren de miseria, de alcohol, de tisis, y mate amargo en sus rancho-garrapatas, al lado de una tierra que rompe con fuerza alucinante la riqueza sagrada de la naturaleza, tierra nueva, ebria, infinita, pero donde salta siempre el alambrado del latifundio que les grita ¡No!». Denuncia a la «roñosa y cobarde América española [...] embrutecida por la política y el intelectualismo».

Es posible que una posición como la suya, de disponibilidad, de esperanza exaltada en el porvenir del hombre y del mundo, pueda ser tachada de poco realista, de inútil para la acción. De todos modos, sin una ideología que la esté estructurando, es lo suficientemente coherente, siempre generosa y generalmente irreprochable.

Todo eso se refleja en su concepto del arte, de la poesía y, lo que es más, en su poesía. Se refleja con aciertos, con tropiezos, con imperdonables debilidades, con amor, con imaginación fácil y rica, con lirismo, con un ritmo avasallante, pero, de una u otra manera, cantando siempre. Parra sabe que no se hace poesía solo con actitudes

políticas o con tomas de posición, por vitales que sean. En una carta de 1922 a Canal Feijóo, criticando fraternalmente los versos de este, le hace una seria objeción que muestra hasta qué punto lo sabía:

> Tu verso, a pesar de que me convence de que estás en ese punto angustioso de la sensibilidad nueva que aún comprenden pocos artistas, me parece todavía sin realización. Le falta conseguir esa última cualidad que pone sobre el asunto como un velo estremecido, viviente y caliente del alma. Ser nada más que espíritu. Te advierto que yo mismo, que tengo como poeta más años de trabajo y de temblor que tú, estoy exprimido de dolores de cabeza y de amargura por este problema. Por un lado siento la repulsión instintiva por la metrificación clásica y me lleno también de sospechas ante cierta seudopoética en prosa que hoy le mata a la poesía su único, maravilloso sentido de canto, de himno. ¡Qué pocos son los poetas que hoy cantan! [...] En los grandes hay una acongojadora sequedad espiritualista; en los pequeños hay una repugnante falta de gran aliento, estados de espíritu fáciles, emociones de filiación, de manoseo, de eco. Y yo creo que hay que volver, hermano, al sentido de lo musical, de lo constructivo y de lo maravilloso.

Habíamos mencionado ya aquel fragmento tan revelador de una de sus cartas: «A pesar de mi sentido del arte brutalmente afirmativo, mi corazón está empapado de secretas y contenidas lágrimas». De ese sentido afirmativo del arte derivan sus loas al fútbol, a la motocicleta, a Isabelino Gradín, jugador de fútbol; polirritmo que fue tan popular que recitadores populares lo llevaban en la memoria y lo decían cuando se festejaba algún triunfo deportivo; de ese mismo sentido brutalmente afirmativo,

como dice, de la poesía deriva toda su apasionada actualidad de los años veinte, que hoy es en buena medida vieja y vulnerable. De ese corazón empapado en lágrimas brotan los *Nocturnos* y toda su hermosa poesía sentimental. Y seguramente es esta última la que se lleva la palma, la que perdura. Todo ese mundo que advenía, todos esos signos y llamados de una nueva era, todas esas esperanzas y vísperas ya han dejado de serlo; fueron, en todo caso, nuestra realidad, agrisada por más la costumbre, cargada con sus llorados fracasos, con sus triunfos teñidos de miedo. El poeta de hoy siente tal vez más la angustia del aniquilamiento de su querido podrido viejo mundo, que la exaltación de sus prodigiosos pasos en el vacío; en cambio, la alegría, el amor, el dolor, la embriaguez, la desolación, el estupor y la maravilla ante el cielo nocturno parecen ser los de siempre. No pasan. He aquí, completo, el «Nocturno 3» del cual citamos antes unos pocos versos:

Heme aquí en la gran noche de la pampa, perdido
bajo el grandioso y loco árbol estremecido
de las estrellas, dándoles a las sombras mi paso
con un azul y helado corazón de payaso.

Heme aquí extrañamente perdido y desolado,
sin comprender mi alma, con un terror callado
frente a la profundísima noche desconocida,
viendo que solo absurda y atroz me fue la vida,
que no sé por qué he amado ni sufrido ni espero
aún algo de las cosas como un aventurero.

Heme aquí por primera vez frente a mi destino,
fantástico de pena y horror en el camino,
triste de la alegría y triste del pensamiento,
seguro de que todo se acaba a olvido lento,

lejano y solitario como una tumba en mi alma
y buscando en la noche no sé qué amor, qué calma
por la delicadeza de los sitios sencillos,
como uno de esos pobres enfermos amarillos
en quienes la esperanza, ¡esperanza espantosa!,
es ya solo una muerte perdida y silenciosa.

HUMBERTO MEGGET *

Humberto Megget murió en Montevideo el 5 de abril de 1951 dejando muy poco tras de sí: unos cuatro años de labor poética y los recuerdos de un puñado de amigos.

En los años siguientes desapareció lo que había sido su familia: la tía Victoria, el tío, la hermana que compartió su vida, y con ellos se aventaron la infancia y la adolescencia del poeta. Queda una parte de la familia en Paysandú con la que parece no haber tenido casi contacto después de sus primeros años.

Los amigos, pocos —porque Megget, que era tímido y bueno, era también exigente y, tal vez, desdeñoso—, recuerdan su suavidad y su rigor, su cecear, sus ojos negros, la palidez de su piel mate, recuerdan anécdotas, lecturas, madrugadas, pero solo vagamente esa historia anterior a que sin duda aluden muchos de sus versos. Raquel

* Prólogo a *Nuevo sol partido y otros poemas,* edición y prólogo de Idea Vilariño. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965. Humberto Megget (1926-1951) fue, como se desprende de este texto, uno de los poetas valorados por Idea Vilariño, y su temprano reconocimiento y atención —además de editarlo, escribió sobre él en *Marcha*— operó sin dudas en la legitimación de su poesía en el panorama del medio siglo uruguayo. En 1951, poco después de la muerte de Megget, Idea preparó una antología que sumó treinta poemas inéditos a los apenas siete que había alcanzado a publicar en vida el poeta. En 1991, Pablo Rocca hizo una edición crítica que exhuma nuevos poemas y fotografías desconocidas, precedida por un prólogo que investiga su vida. *Obra completa (Poesía y prosa).* Edición crítica, introducción y notas de Pablo Rocca. Ilustraciones de Manuel Aguiar Barrios y Antonio Pezzino. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

Genis, con quien estuvo casado sus tres últimos años y quien atendió con rara comprensión y fino sentido crítico la tarea creadora de su compañero, recuerda poco más que ellos. En cambio, tiene en su poder los dos únicos retratos ubicables que conozcamos, conserva los poemas —salvo algunas piezas en poder de Carlos Brandy y las que por azar hayan quedado en otras manos— y ha podido poner fecha casi siempre segura a la mayor parte de los textos. Es muy probable que nos dijera más el pintor Aguiar, condiscípulo y amigo de Megget desde muy temprano, pero vive en París hace años.

Estoy tratando de mostrar por qué es casi imposible hacer aquí la amplia introducción biográfica que en este caso parece más necesaria por haber muerto Megget tan joven y tan desconocido. Para escribir lo que sigue he buscado enriquecer mis desvanecidos recuerdos en conversaciones con Raquel Genis y con Carlos Brandy, a quienes agradezco su afectuosa ayuda y los materiales que me proporcionaron.

Nació en Paysandú el 1° de mayo de 1926. Su padre, que murió muy pronto, era juez de Paz y, según el hijo, muy lector y una figura romántica —había, por ejemplo, raptado a la que fue su esposa—. Como Megget era asmático, su tía —Victoria Megget de Basílico, maestra— traía cada verano a los niños [a Montevideo] para que hicieran playa. En algún impreciso momento, seguramente después de la muerte del padre, los niños no vuelven al interior.

Sabemos que hizo su liceo en el Colegio del Sagrado Corazón. De allí parece venir su amistad con Aguiar y tal vez también de allí esa inclinación religiosa que en la adolescencia lo acerca a los franciscanos con la intención de

hacerse misionero. Una actitud poco cristiana de que es testigo casual termina de golpe con aquellas intenciones y, que sepamos, con su fe. De la misma tajante manera se desilusionará más tarde del Partido Comunista casi en el mismo momento de solicitar su ingreso a raíz de una maravillada lectura de Lenin.

En 1944 publicó con Romeo Gabren, Eustaquio Arrieta, Darwin Aïtcin y Juan Fló el único número de *Letras*, una revistita apenas adolescente que, aclara al pie del *Sumario*, «se aparta de toda idiología [sic] política o religiosa», y que incluye unos *Comentarios* de Megget sobre «la necesidad de que nuestro pueblo y hombres de gobierno fijen su atención mayormente en la juventud…». La entrega se cierra con unas torpes líneas de homenaje a Rodó.

Hay un salto considerable, enorme, desde *Letras* hasta el primer número de *Sin Zona* —«Revista mensual a mimeógrafo»—, aparecida en diciembre de 1947. En esta no aparecen, como en *Letras*, director ni comité de redacción, solo colaboradores, ya sea con nombre y apellido, ya con seudónimo o con el nombre a secas: Humberto Megget, Carlos Brandy, Alex, José Ruiz del Halla, Carlos Rey. Las portadas son del pintor J.M. Aguiar en el primer número y del escultor Bulla Firpo en el segundo. Este, el último, es de enero de 1948.

Y así encontramos a Megget instalado en esa generación llamada del 45, publicando sus primeros poemas de valor en unas oscuras hojas que muy pocos leían. Si hubo una promoción literaria que nació huérfana, sin audiencia, sin crítica, sin ecos, fue esa. Tuvo que ser a la vez creadora y crítica, que crear sus propios órganos de difusión, que crear un público. Aun así, partió con

natural intransigencia dividida en grupos diferentes y radicales, sin hacer nadie las cosas más fáciles para nadie, lo que tal vez no estuvo tan mal.

En 1947 había aparecido la revista *Clinamen*. Yo hubiera podido hacer publicar allí algo de lo que Megget me mostraba —los poemas que integrarían *Nuevo sol partido*—. No lo hice, pero no fue por las diferencias de ubicación literaria entre su grupo y el de *Clinamen* ni porque desaprobaba en buena medida su actitud y su concepción poética de entonces (recuerdo haberle escrito desde mi enfermedad a la suya, cuando recibí sus nuevos poemas, una carta llena de alegría porque en ellos veía superada aquella etapa); tampoco fue porque no lo considerara un auténtico poeta. Pocas veces frente a versos jóvenes he tenido tanta seguridad de estar ante un poeta. Pero, aun considerándolo valioso, lo suyo me parecía primerizo, inmaduro. Le reprochaba trasnochadas influencias surrealistas y afectaciones primitivistas (*Popol Vuh*, etcétera). Veía torpezas de escritura en los que su posterior poesía iluminó como intentos por romper formas y reglas: el mal uso de sus preposiciones, de sus declinaciones, las medidas y combinaciones imposibles de algunos versos. Por otra parte, es muy posible que a Megget tampoco le hubiera interesado colaborar en *Clinamen*.

De modo que *Sin Zona* es expresión y vehículo de ese grupo pequeño y cerrado; tal vez habría que decir mejor que fue vehículo de una actitud, ya que los colaboradores de la revista solo en cierta medida actuaron como grupo. El título da qué pensar. Está bastante alejado del *aquí y ahora* que puso en circulación en 1958 Mario Benedetti. Es posible que fuera una manera de rehusarse

a la gris realidad, a la chata circunstancia montevideana, pero tal vez era más bien una consecuencia de la admiración por poetas de cualquier parte menos rioplatenses, menos uruguayos, o del deseo de instalarse en la poesía universal descartando fronteras.

De lo publicado en esos años recuerdo unos pocos títulos de poesía. Seguramente olvido otros —tanto o más significativos— pero solo trato de dar algunos puntos de referencia para que se ubique mejor la aparición de este poeta. De 1947: *Ayer y azul*, de Silvia Herrera; *Ónfalo*, de Sarandy Cabrera; *Cielo cielo*, mío. Son también de ese año *Las sombras diáfanas* de Sabat Ercasty y *Cuaderno de otoño* de Casal. Son también de ese año *Las sombras* diáfanas, de Carlos Sabat Ercasty. En el 48 aparecen *Rey Humo*, de Carlos Brandy; *Memoria de la nada*, de Clara Silva; *Pastoral*, de Sara de Ibáñez; *6 sonetos humanos*, de Juan Cunha, y la revista *Asir*. En 1949 aparece la revista *Número*. En 1949 aparece también *Nuevo sol partido*, el único título que Humberto Megget alcanzó a publicar, en un delgado cuaderno. La presentación repetía la que yo misma había copiado en 1945 (*La suplicante*) de un cuaderno que Emilio Oribe dedicaba en 1941 a Pablo Neruda: *Fugacidad es grandeza*. Era una fórmula muy económica, para poetas pobres, que daba buen espacio y márgenes a los poemas. No recuerdo que su publicación haya tenido mayor resonancia.

Volviendo a 1947 y a la gente de *Sin Zona*, la encontramos asistiendo a las encendidas conferencias que decía León Felipe en el Paraninfo de la Universidad. Allí

arrojaron la exaltada respuesta que firman junto a Megget el pintor Jorge Brito y Abraham Schultz.[1]

En 1948 se casa con Raquel. Ya está en plena creación y en plena vida literaria, en la plenitud de esos cuatro, cinco años que nos dejaron al poeta Megget. Por esos años la plaza Libertad era, sin que nadie se diese mucha cuenta, un núcleo cultural. No hablo de la presencia de artistas y de escritores consagrados, aunque no hacía tanto que por ahí había andado AIAPE, y todavía el Ateneo de Montevideo no era una mala palabra y cruzaban sus puertas algunas figuras prestigiosas: ni hablemos de la gran presencia de Joaquín Torres García. Me refiero a todos esos jóvenes más o menos desconocidos que la atravesaban rumbo al taller de Torres, al Sorocabana, al Café Metro. Tal vez más modestamente se puedan mencionar la Sala de Arte del Museo Pedagógico y Arte Bella. Había círculos, grupos incomunicados, pero había también trasiego, contactos, y no solo entre escritores. La prédica de Torres García tampoco atraía solo a pintores. Megget pudo llegar al taller por obra de Aguiar o de Cabrerita o de Pezzino. O solo, porque todos pasaban por allí tarde o temprano. Lo podemos encontrar con su mujer en las clases del maestro. También en las clases de modelado que por el 49 daba Yepes. O en los ensayos de *Lilión* por Teatro del Pueblo que dirigía Domínguez Santamaría. Es decir que estaba inmerso en todo ese trabajo no oficial, no reconocido, que oscura y fervorosamente se iba haciendo.

1 Refiere a la reproducción en el libro de una hoja mimeografiada con un «Saludo al hombre León Felipe», exaltada manifestación de duelo porque «El Quijote ha muerto / España ha muerto / La poesía ha muerto». *Nuevo sol partido y otros poemas*, p. 13. (Nota de Edición)

Así pasan esos pocos, intensos años que tuvo. En ellos escribe todo lo que conocemos, publica su revista, su libro, se casa, tiene tiempo de conocer, admirar, descartar a aquellos autores que en algún momento o en alguna medida le importaron: los surrealistas, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Gil Vicente, Huidobro. Aquí, Onetti; poco más. Una de sus más fieles admiraciones es la que siente por Torres, que marca sus versos y tal vez su actitud ante la poesía.

Una mañana de 1949 pasó por la Sala de Arte solo para decirme, muy molesto, que alguien propalaba la versión de que él estaba tuberculoso. «No lo crea, Idea». No lo creí. Poco después, la enfermedad es un hecho. Vienen el sanatorio, algunos de sus mejores poemas en los que ronda la idea de la muerte, algunas locas escapadas nocturnas con los amigos, un último relámpago de amor, la operación. Viene la muerte.

Cuando un autor es exigente para sus cosas como lo era Megget, el criterio más seguro para un libro póstumo es el de respetar su elección, el de confiar en su sentido crítico; conviene juntar, pues, lo que él mismo editó o preparó para editar y no cuanto quedó en sus cajones, entre lo que puede haber material desechado, borradores que no merecieron salir de ese estado.

En este caso tal criterio no sirve porque Megget murió a los veinticinco años, dejando inéditos poemas que seguramente pensaba publicar y entre los cuales se encuentra lo mejor de su poesía. Afortunadamente cuento con la carpeta que me hizo llegar desde su sanatorio; tal envío implicó una selección y una aprobación, ya que esa exigencia suya no le hubiera consentido mostrarme lo que no le conformara. Cuento además con el valioso consejo

de Raquel Genis, que puede indicar con mucha exactitud cuáles poemas le inspiraban dudas. La tarea es más fácil gracias al ya elogiado rigor de Megget, que casi no ha creado o no ha conservado poemas de cuya publicación debiera avergonzarse. Con todo, al optar por un criterio amplio hemos dejado pasar algún poema que él veía con desconfianza.

En cuanto a la organización del material, hemos vacilado entre un orden lo más aproximadamente cronológico y el presente que, por lo demás, en buena medida se identifica con aquel porque las fechas separan bastante limpiamente maneras y preocupaciones.

En la primera parte se añade a los poemas de *Nuevo sol partido* otros dos que se aproximan a ellos o, por lo menos, más a ellos que al resto. En la segunda, van los poemas que son casi un puro juego. Los versos, en su mayoría octosílabos, son graciosos e intrascendentes; reunidos, harían un excelente librito para niños. Los tres grupos que siguen se integran en su casi totalidad con piezas de los años 49 y 50. En la parte tercera también se trata de juegos, pero los poemas se separan de los anteriores porque tienen otra densidad, más profundidad, misterio. Siguen los poemas de amor. No estaba ausente el amor de las otras dos partes, pero los de esta cuarta ya no juegan; cuando lo hacen, el juego es solo un elemento de gracia, de humor entre otros elementos preponderantes que llenan los versos de intimidad, sensualidad, carnalidad, de camaradería y magia amorosas. En el último grupo encontramos al Megget más serio, más grave —aunque a veces también se divierta—, ocupado casi siempre en sí mismo, en su suerte, su cuerpo, su enfermedad, en la vida, en la muerte.

No sabemos qué hubiera escrito Megget si estuviera vivo hoy, en sus treinta y nueve, cuarenta años; sabemos, sí, que sería uno de nuestros primeros poetas, si no el primero. La excelencia de sus últimos poemas escritos a los veinticinco años alimenta esta certeza.

Hay que ubicarse en el desamparo del momento en que surge, en la ausencia de modelos, de una corriente literaria o de una línea que indicara un camino. Había, en todo caso, mucho que repudiar: el gacelismo, la complacencia, la reciprocidad de elogios, las palabras poéticas *a priori*, el vicio del soneto. Una de las grandes tareas consistía en defenderse de Neruda y de Lorca, de los surrealistas y de Valéry. Hay que ubicarse en ese momento para comprender lo que el mismo Megget tal vez no supo del todo: hasta qué punto era su poesía distinta, valiente y original en el apagado panorama lírico de nuestros desvalidos, atareados, fermentales años cuarenta. Eso no importaría demasiado si su obra hubiese perdido vigencia, pero sucede que a catorce años de su muerte guarda intactos su fuerza, su frescura, su rica imaginación, sus giros mágicos, su lirismo.

LOS VERSOS DE PACO *

No es raro que en la narración aparezcan ocasionales versos que en general no fueron deliberados, sino que respondieron al tempo a que estaba sometido ese texto. Don Miguel de Cervantes, que conocía muy bien su métrica, tal vez no cayó deliberadamente en el famoso endecasílabo «de cuyo nombre no quiero acordarme». En los cuentos de Francisco Espínola suceden esos casuales versos y algunas otras cosas. Lo que sigue es parte desprendida de una tarea de investigación sobre los elementos prosódicos de la prosa de Espínola, realizada en el departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Ya nadie niega que la prosa, sobre todo la prosa expresiva y en particular la buena prosa narrativa, tenga sus ritmos propios. En alguna medida cada autor tiene el suyo, pero es más ajustado decir que cada obra, y a veces cada pasaje de una obra, busca el ritmo que mejor le conviene.

Es natural que en un texto tanto menos formalizado que el poético —sobre todo que el de la poesía regular— el hecho sea menos difuso o menos evidente. Pero, no obstante, a menudo reconocemos el estilo de un prosista, más que por muchos otros rasgos que lo caracterizan, por su ritmo sintáctico y por su organización silábica y acentual.

Pese a que la poesía fue dejando caer la regularidad de sus metros y la de sus rimas, que fue prefiriendo la más suave y discreta asonancia a la rima consonante que la

* Se publicó en *Brecha*, Montevideo, 9 de enero de 1987.

obligó por siglos, y pese también a las posibilidades rítmicas y eufónicas de la prosa «artística», poesía y prosa siguen siendo absolutamente discernibles. Cuando un texto, por muy versificado que esté, deja dudas con respecto a su carácter, ya podemos estar seguros de que no andamos por los dominios de la poesía.

El ritmo absoluto de la poesía y el ritmo más sometido a las obligaciones sintácticas y a las servidumbres semánticas de la narración ayudan de maneras diferentes a la expresividad y a la sonoridad. Y no se trata solo de regularidades, sino de la carga significativa que estas regularidades poseen y de su papel en la urdimbre del texto. Y también de irregularidades. Como escribe Fraisse, tanto en la prosa como en la poesía, «la experiencia rítmica sería resultado de un juego de relaciones entre el *pattern* de los acentos y el de las pulsaciones regulares», juego que se expresaría en las «posibilidades que posee el locutor, y que se hallan también en la ejecución musical» entre las que sobresalen las de «retrasar o acelerar una serie de movimientos regulares sin destruir el ritmo».

Esa flexibilidad, que es notoria en el canto, se percibe en alto grado —en el caso de Espínola— cuando se escucha en la grabación de su propia lectura de tres de sus cuentos.[1] Y la percibe, incluso, el mero lector de esas piezas que registra especialmente el constante empleo de la

1 Francisco *Paco* Espínola (1901-1973) fue un narrador destacado de la generación del Centenario junto con Juan José Morosoli y Enrique Amorim. En su juventud tuvo contacto con las vanguardias poéticas y escribió versos que solo publicó en revistas de los años veinte y treinta. En 1926, los cuentos de *Raza ciega* inician su carrera de narrador que conoció el éxito con una novela, *Sombras sobre la tierra* (1933), y su punto más alto en cuentos antológicos como «Los cinco», «Qué lástima!», «Rodríguez» y en *Las aventuras de Don Juan, el zorro*, editado póstumamente en 1984. (N. de E.).

sinéresis, ya sea para trasladar al texto las que se practican en el habla, ya sea por imperativos rítmicos. Es un «vicio» que Menéndez Pelayo atribuyó a los poetas latinoamericanos pero que se ha rastreado como práctica corriente hasta en los poetas del Siglo de Oro.

En «Cosas de de la vida», en una serie tetrasílaba (con acento en tercera: --/-) no tenemos más remedio que leer, llevados por el ritmo de la oración, un *había*, sinéresis semejante a la de los «había una vez»: «yo también pensaba en eso, exclamó el otro, que no había pensado en nada».

Yo tam bién pen-
sa baene soex –
cla móel o tro,
que noha biá pen-
sa doen na da.

Véanse, de paso, como dato que puede tener interés, los acentos en *e e o a a*, que contribuyen a marcar la oposición-división entre pensó y no pensó.

Es claro que habría que trabajar despacio y con fino oído todo el texto de cada cuento o, por lo menos, de sus pasajes más expresivos, para estimar el papel que en cada momento juegan los ritmos, la métrica, las asonancias. En otro pasaje del mismo cuento dice el narrador.

al lle *gar* / al lu *gar* / in di *ca*/do -- ′ --′--′ a a a
Jo sé Mar *í* a / re co men *dó* ---′ - ---′ - i o
no *so* tros / se *gui* mos / al *tro* te -′--′ --′- o i o

donde parece que los acentos de la primera frase marcan la precisa acción que mencionan, que los de la segunda tienen el ritmo más tendido de la indicación, y que los de la tercera evocan el trote que anuncian.

Aquellos grupos tetrasílabos se dan en *Los cinco* en series más reiteradas y notorias. ¿Deliberadas? Sea como fuere, cada cuento tiene sus ritmos predominantes. Y en este parecen cumplir un primer papel esos tetrasílabos; por ejemplo, en esta serie donde, además, las vocales acentuadas hacen una asonancia en redondillas —*e a a e*—.

> Los ji*ne*tes
> también *ra*bian
> ya ago*ta*da
> la pa*cien*cia

Y siguen, aunque, seguro, sin una constancia absoluta: «que en vano hacen / por librarse / de los crueles / emponchados». La actuación del sargento termina en otra serie de perfectos tetrasílabos:

> Pase*lós* gri
> ta el sar*gen*to
> dete*nien*do
> su ca*ba*llo a
> quince *me*tros

En la reciente edición de Arca se lee «páselos», pero Espínola convierte siempre esos esdrújulos en agudos, y el sargento no es ningún exquisito que hubiera de apartarse de las deformaciones habituales del habla. De modo que «paselós».

Estos grupos se encadenan, dan lugar a menudo al octosílabo, el verso que parece aproximarse mejor a las fracciones más corrientes de nuestra habla. Pero con bastante frecuencia surgen —seguramente sin alevosía— los endecasílabos. En *El hombre pálido*, en la silenciosa

escena en que, mientras Elvira ceba mate, aquel está «embebecido cada vez más en la contemplación de la muchacha» se mezclan al texto francos endecasílabos (los hay vergonzantes):

> El hombre recorría con la vista
> el cuerpo tentador de la muchacha
> apretándola fuerte entre los barzos
> que tenían a raya el apetito

En *Rancho en la noche* las cosas se plantean de otra manera. El propio Espínola explica, empleando un término musical, que buscó «sinfonizar». Parece referirse a la existencia simultánea de las presencias que pueblan —dentro y fuera, en los cielos y en el rancho— esa noche: los personajes animados, transmutados en sus disfraces, y los inanimados —luces celestiales o no, música—, que son animados. Pero también parece estar empleando impropiamente el verbo en el sentido musical fonético. Ya que el texto es, aparte de sus significados, un hecho sonoro, quiso, como quisieron tantos poetas, que sonara como música (en todo caso consigue que suene como poesía). De ahí los versos y las aliteraciones. Las reiteradas en «an» de los endecasílabos que cantan las estrellas:

> ¡No hay blancura más blanca que tu blanco!
> ¡Santo blanco, tu blanco! ¡Blanco santo!

Las «eres» trabadas de los endecasílabos que introducen el árbol:

> El Árbol, que va a entrar desaprensivo,
> piensa en su frágil profusión de ramas

En cuanto comienzan a cuchichear las guitarras con su dolorida queja que evoca un tango, se individualiza fugazmente una de las parejas de disfraces (no disfrazados, porque la abstracción «imponente» que quiso hacer Espínola se da casi sin fisuras):

¿Por qué, Clavel, es tan indiferenté?
Yo soy bueno… yo soy trabajador
—ha dicho el Perro, trémulo.

El último es un heptasílabo, verso que siempre combina bien con el endecasílabo y que abunda en el cuento.

Hay endecasílabos quebrados en una serie de exclamaciones: «¡Que lo tira! ¡Sujete! ¡Ay, Dios! ¡Qué brincos!».

Los hay que se reparten, como denuncian los guiones, entre dos innominados personajes. Por ejemplo cuando traspone «el estrecho, bajo el dintel… La Muerte», y se oyen voces espantadas:

—¡Jesús! ¡Por Dios! ¡Que salga!
—¡Que la echen!

O cuando, haciendo bailar a su oso, levanta polvo y protestas el domador cazurro; parla y látigo:

—¡Pare al instante el bicho!
—¡A ver, que riego!

porque el polvo sube hasta «la pajiza techumbre de oro muerto».

Se observa, aún, otro fenómeno que se reitera. Los avatares del único personaje que no tiene disfraz, y el único que tiene nombre, están bastante ligados a los endecasílabos desde el comienzo. Se trata de Juan Pérez, a quien

solo caracteriza el ir «de inmaculadas zapatillas blancas», en lo que se insiste: «y la blancura de sus zapatillas».

En plena fiesta se vuelve a posar la mirada en él, sin olvidar sus zapatillas, y es aquí donde observamos ese especial fenómeno. Se trata de endecasílabos en los que se interpone alguna indicación: «y Juan Pérez en medio de la sala». Tal sería el verso. Pero se interpone un adverbio: «y Juan Pérez, ahora, en medio de la sala».

Poco después lo echan de la sala: «Si no sabe bailar, váyase al patio». Se lo dicen en un endecasílabo, pero se interpone la indicación. «Si no sabe bailar, le dijeron, váyase al patio».

Hacia el final, consolando a otros dos echados, los llama en verso: «Venga, Pata de Palo, venga Muerte».

Adentro sigue el baile. El acordeón se lamenta y las guitarras se acongojan y comentan:

¡Se va a morir de frío, de este frío!
¡Y ella, detrás, escucha, todo, y ríe!

Y el polvo sigue subiendo, saliendo y apegándose al humo de la hornalla del patio, «por ascender más pronto hacia lo diáfano».

Y, mientras, arriba las estrellas, desesperadas, en vano avisan a la luna del peligro inminente de la malvada nube negra, «¡Y la luna, tan pálida, soñando!».

No repasamos más que una mínima parte de la prosodia del cuento. Se han escrito poemas en prosa; se han escrito novelas —Queneau, Benedetti— en verso. Pero aquí se trata de una empresa diferente. Se trabaja un texto narrativo —narrativo pese a que no hay trama ni asunto ni verdadera acción ni desenlace— con los instrumentos,

la imaginación y, por momentos, el vocabulario, la musicalidad y las medidas de la poesía. ¿Es un cuento? No sé. Pero es hermoso y conjuga, además, de la mejor manera, los elementos de patetismo y de humor tan propios de Espínola. Nosotros solo quisimos poner en evidencia, en uno de sus cuentos, los versos de Paco.

UNA CIENCIA DE LA POESÍA: PIUS SERVIEN Y LOS RITMOS *

Una estética de la poesía[1]

S'il est permis de prendre ce vieux nom à d'anciennes études —comme, aux temps de la Renaissance, on s'empara de ce nom, la «physique»— pour le consacrer à une science nouvelle.

Con ser vieja de siglos, la estética es una disciplina relativamente joven, que apareció tarde y que, además, en lo que lleva de vida, ha contado con un número significativamente corto de seguidores. No porque no hubiera interesados en sus problemas sino porque estos resultaban un terreno tan ajeno para los artistas como para los filósofos,

* Se publicó en *Número*, año 4, n.º 20, Montevideo, julio-setiembre de 1952, pp. 230-241.

1 Pius Servien Coculesco. Miembro de la Academia de Ciencias de Rumania y doctor en Letras de la Sorbona. Sus principales obras publicadas, son las siguientes: *Essai sur les rythmes toniques du français* (P.U. de F., 1925); *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux* (1928); *Lyrisme et structures sonores* (Boivin, 1930); *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Boivin, 1930); *Le langage des sciences* (1931); *Introduction à une manière d'être* (Boivin, 1932); *Principes d'esthétique* (Boivin, 1932-1935); *Le choix au hasard* (Hermann, 1941); *Mathématiques et humanisme* (Ginebra, 1942); *Base physique et base mathématique de la théorie des probabilités* (Hermann, 1942); *Probabilités et physique* (Hermann, 1945); *Science et poésie* (Flammarion, 1947). Menos conocido que su discípulo o seguidor Matyla Ghyka, sostiene desde hace 25 años, aparentemente sin mucho éxito, las ideas que exponemos en este artículo.

porque la intuición, las convicciones o la especulación eran en este caso susceptibles de verificación y exigían una universalidad aparentemente imposible de alcanzar. Las artes espaciales o temporales, menores o mayores, literarias, plásticas, musicales y sus variantes geográficas o raciales debían ser abarcadas en pasado, en presente y en imprevisible futuro. El hecho fue que la estética quedó relegada de una manera casi absoluta al campo filosófico durante siglos a través de los cuales el incontenible avance del espíritu y los métodos científicos iban ganando para la ciencia una tras otra disciplina.

Fueron, pues, los filósofos quienes se ocuparon de sus problemas, la fundamentaron en sus propios sistemas y dieron sus particulares soluciones. Fue casi siempre un público filosófico el que se interesó en estas. La gran mayoría de los artistas no tuvo el hábito de la especulación y cuando la curiosidad o los problemas del propio arte los remitían a la obra de los filósofos, esta les resultaba inabordable o, en el mejor de los casos, difícil o confusa. Y, lo que era aún más grave, no les servía.

Hubo artistas que trataron de estudiar y formular por sí mismos los principios de su arte. En general, dice Servien, formularon «profesiones de fe» líricas o filosóficas que desarrollaban una sabiduría instintiva, tradicional o empírica sin validez científica. En algunos casos absolutamente excepcionales el genio artístico coincidió con el espíritu científico: «Rameau compone y descubre leyes físicas de los acordes musicales, su teoría de la base fundamental. Leonardo pinta, y escribe su tratado de la perspectiva, estudia la marcha de los rayos luminosos, descubre la ley de su reflexión». Sin embargo, a pesar de la importancia de los esfuerzos individuales de artistas y filósofos,

se puede afirmar que todavía no había fundamentación de validez universal para una estética; que ellos se quedaban ya en el campo filosófico o lírico, ya en el científico, sin trascenderlos, sin comunicarlos entre sí y sin hacer posible, por lo tanto, una ciencia de lo bello.

Para Servien la explicación de ese fracaso es sencilla. El error estuvo en haber considerado siempre todo el lenguaje como una sola cosa y en haberse servido de él confusamente, mezclando las dos formas en que naturalmente se separa. Y ese error implicaba un error de método o, mejor, impedía el acceso al método fundamental que, una vez encontrado, hará posible una ciencia. La nueva división —más natural e importante que la anticuada y ya inservible de verso y prosa— opone nítidamente por sus cualidades aquellas dos formas: «lenguaje lírico» y «lenguaje de las ciencias». El «lenguaje lírico» a) alcanza su máximo en la mejor lírica (comprendidos verso y prosa); b) es incalculablemente rico y capaz de enriquecimiento; c) una frase (o una palabra) no es sustituible absolutamente por otra; d) es un lenguaje-ritmo. El «lenguaje de las ciencias» a) llega a su colmo en las matemáticas; b) es un lenguaje limitado, empobrecido de clases enteras de frases y amputado de infinidad de palabras (o que las conserva restringiéndolas a uno de sus sentidos posibles); c) una frase puede ser sustituida por otra estrictamente equivalente; d) es un lenguaje indiferente a los ritmos. Por estas dos últimas condiciones el lenguaje de las ciencias no sufre, como el lírico, en la traducción de un idioma a otro; incluso, expresado por medio de signos, es la única forma universalmente comprensible de expresión.

Va resultando claro que no se puede pretender establecer una ciencia moviéndose en «lenguaje lírico»

(aparte de que cada uno de los lenguajes corresponde a distintos modos del pensamiento). Solo resultados expresados en «lenguaje de las ciencias» serán universalmente valederos, siempre que para alcanzarlos no nos desvinculemos de la naturaleza profunda de nuestro objeto. «Para eso fue necesario crear un método completamente nuevo que tuviera constantemente sus raíces en lenguaje lírico, sus resultados en lenguaje de las ciencias. Gracias a él hemos visto desaparecer en estética los discursos y aparecer los resultados, las previsiones». Gracias a él también se obtiene «la primera ley general que se conozca en estética, ley que aclara las relaciones entre la poesía y la memoria».

Esta primera ley general de la estética, como dice su descubridor, formulada después de veinticinco siglos de tanteos, se enuncia así: todo objeto en el cual se reconozca un ritmo tiene una estructura numérica, una estructura que puede transcribirse en números, «cuyos números obedecen siempre a una ley simple».

El ritmo, los ritmos

Mais qu'est-ce que le rythme? C'est la porte secrète de la poésie. C'est un problème qui commande tout ce qui est d'ordre esthétique; et même tout ce qui est vivant. On en a beaucoup parlé depuis plus de deux millénaires. On était arrivé, après tout ce travail, ou bien à des considérations toutes poétiques et toujours variées; ou bien à quelques traités de versification si étroits, si fragiles, qu'un Edgar Poe, après avoir feuilleté, je pense, quelque traité de versification française, en concluait qu'il ne pouvait pas exister de poésie française.

La noción de ritmo que se desprende de aquella ley general es fundamental en Pius Servien. Sin llegar a identificar absolutamente ritmo y belleza, su estética parte del estudio del ritmo, es decir, que toma —para repetir uno de sus títulos— los ritmos como introducción física a la estética. La explicación de la belleza de todo ente rítmico es «del orden de las estructuras, de los números». «Hay que aprender a traducir todos esos edificios en particiones numéricas, y hay que buscar enseguida la ley de esos números. A esta forma de plantear el problema nada escapa: ni la danza, ni los ritmos de una fachada arquitectónica, ni los del corazón o la respiración».

Esa parte traducible en números es, pues, por un lado, lo que hace posible el estudio científico, pero, por otro, aparece como algo más inmaterial que el mismo objeto estético. Porque la fórmula rítmica que hace aparecer la notación numérica es independiente del material empleado en su realización. Es decir, que un mismo ritmo se descubre estructurando una partitura de Beethoven, una página de Rousseau o un poema de Poe. Es independiente de las lenguas, de las modas, del hecho estético en sí.

Y, sin embargo, como ya se dijo, es la zona de lo estético que está a la vez integralmente contenida en el dominio de los hechos físicos, que es estrictamente analizable, que posibilita una ciencia. Permaneciendo en el análisis de lo lírico se comprueba inmediatamente el grado de precisiones a que permite llegar tal método.

Si el lenguaje es sonido y signo, hay en su aspecto puramente sonoro una posibilidad de aplicación de las leyes físicas que se descuidó hasta ahora. Cuando se pensaba en el hecho sonoro se perseguía la música por caminos no siempre acertados o se recurría a la acústica con

resultados confusos o nulos. La razón de que esta última fracasara, dice Servien, estuvo en que el tipo de estudio que se realizaba aísla el problema en «lenguaje de ciencias» dejando de comprender un fenómeno que necesita de un auditor sensible que no es un aparato. El problema está en «buscar qué invariantes formulables en lenguaje de las ciencias corresponden a las clasificaciones operadas por el selector en el dominio del lenguaje lírico». Los aparatos no registran, o casi, sílabas, por ejemplo, y la sílaba es, para nuestro oído y para el de los poetas, la célula rítmica, siendo, por lo tanto, en la notación numérica, la unidad; registran en cambio sonidos diversos en que no se reconocen las divisiones naturales ni se descifran los ritmos que el oído siente. Es decir que se destruye el hecho mismo que se indaga. Quien va a registrar esos ritmos es el hombre. El grado de precisión no ha de buscarse, pues, en la igualdad matemática (absoluta) o física (al grado de precisión de los instrumentos), sino en la igualdad percibida por el hombre desprovisto de instrumentos.

El sonido percibido es susceptible de un análisis diferente que se ubica en una etapa de la acústica más general y más profunda; análisis que en este caso debe ser previo a cualquier otro: la descomposición del sonido en sus elementos característicos. Ellos son: 1° duración, 2° intensidad, 3° altura, 4° timbre.[2] Y la notación numérica

2 1° Un sonido puede durar más o menos tiempo; 2° Un sonido puede ser más o menos intenso (la energía del aire que vibra puede ser más o menos grande; 3° Las diferentes teclas del piano producen sonidos que difieren por su altura. Un sonido puede tener la altura de un mi o de un do (la altura de un sonido es su número de vibraciones por segundo); 4° El timbre de un violín es diferente del de la flauta, para la acústica, en esto: hagamos oír en el violín, después en la flauta, un mismo la, de igual duración, de igual intensidad. Si se hace inscribir la vibración sobre un tambor ahumado, se

aplicada a cada uno de esos elementos en una pieza lírica revela sencillamente que cada uno puede estructurarse rítmicamente, ordenarse en un ritmo propio que puede o no coincidir con los otros, que puede tener preponderancia en un trozo lírico o no contar para nada, pero que siempre existe mezclado en el complejo rítmico.

¿Puede haber un ritmo de duraciones en poesía? Las poesías griega y latina son la respuesta afirmativa. En español la existencia de sílabas más largas y mucho más largas que otras no se hace valer tanto, pasa inadvertida para los oídos corrientes y en poesía no se trabaja con tales valores. Tampoco se tienen en cuenta las alturas que en latín y griego tenían su importancia, como las duraciones. No se puede decir que no la tengan en nuestros idiomas, pero también resultan indiferentes y la literatura las pasó siempre por alto. Para el escritor no existen conscientemente estas dos últimas rítmicas, aunque tal vez se podría demostrar su uso inconsciente o impremeditado.

En cambio —en español—, son perceptibles y evidentes las intensidades.[3] La rítmica resultante, no siempre elaborada conscientemente y en general librada —por lo menos en buena parte— al oído, es la que provee la poderosa estructura rítmica del verso español. Con mucha frecuencia arrastra tras sí a los demás ritmos que se le supeditan o que se confunden con ella. Incluso el de timbres que le sigue o le es igual en importancia.

ve, en los dos casos, arcadas sinusoidales. Pero las de la flauta no tienen la misma forma que las del violín (lo que el oído reconoce en ese colorido diferente que distingue a los instrumentos).

3 Los franceses durante siglos han desconocido los ritmos tónicos de su idioma, seguros de que este no tenía acentuación de intensidad y aferrados a las particularidades de las lenguas clásicas que querían aplicarle a toda costa.

Los ritmos de timbres están ligados a uno de los accidentes más llamativos y artificiosos del verso: la rima. Esta obliga en gran parte de los casos a un estricto ritmo de timbres. Sin embargo, a pesar del primer papel que juegan en esa puntual vuelta de los sonidos, los timbres tienen, tanto en verso como en prosa, una acción que excede y trasciende la del atractivo retorno final. «En los límites extremos de lo analizable, se verían multiplicar sin fin los medios tomados por los poetas a la rítmica del timbre... Porque se puede buscar muy lejos los parentescos entre los timbres. Estarían, en primer lugar, los parentescos fonéticos. Pero los hay más finos establecidos por la interposición de conceptos. Sin duda, en efecto, la asociación de ideas no rige solamente las palabras consideradas en su conjunto; sino que las rodea de un palidísimo halo, donde habría buena cantidad de cosas que discernir. Hay asociaciones parciales que se ligan por los múltiples timbres de que está construida cada palabra; tal *o* larga ha servido ya en una clase de palabras, de la que guarda el indefinible matiz, algo infinitamente menos preciso que los colores netos atribuidos por Rimbaud a las vocales; pero algo, tal vez, más conmovido y persistente».

Todavía señala Servien una quinta rítmica, la que llama «de los ritmos aritméticos», producto de la ordenación del flujo lírico en paquetes de determinado número de sílabas, paquetes que los libros de métrica llaman versos (alejandrinos, endecasílabos, etcétera) pero que no constituyen un ritmo elemental, no son un elemento de análisis rítmico, sino seres complejos.

Cualquiera de estos ritmos parciales enunciados permite, como ya se dijo, la traducción numérica. Siempre que haya verdaderamente un ritmo, esa traducción

consistirá en una «sucesión de números enteros que obedecen a una ley simple».

Pero cuando se habla del ritmo de una pieza lírica, ¿a cuál de esos ritmos parciales se hace referencia? En casos especiales, a uno de ellos, posiblemente el tónico o de intensidades, pero el ritmo total es una resultante, es la trama rítmica producida por el entrecruzamiento de los otros ritmos. El ritmo total es una mezcla, un complejo analizable en sus componentes pero que actúa y se percibe como un todo.

¿Una ciencia de la poesía?

> *Autrefois, on avait des formules, des gabarits, pour faire des bateaux; et ils tenaient bien la mer: le vieil Alexandrin, sous la forme connue par Racine, est de ses trouvailles empiriques, d'ailleurs très réussi. L'hydrodynamique, la théorie moderne du navire, fournit les raisons profondes de ces succès empiriques, permet de les améliorer, propose bien d'autres formules victorieuses...*

Pero ¿no existía ya una ciencia de la poesía? Uno de los textos muy conocidos sobre versificación española, el de Méndez Bejarano, se titula *La ciencia del verso*. Pero ¿es eso ciencia? La ciencia implica métodos y leyes generales, resultados, previsiones. La existencia de libros de métrica no significa nada; estos no llenan ni siquiera groseramente las condiciones indispensables para constituir una ciencia —por lo menos en el sentido moderno de esta palabra—. Si echamos una mirada al libro recién mencionado, por ejemplo, nos topamos con la definición sin rigor

y a veces disparatada de puntos esenciales a partir de los cuales se propaga el error. Son siempre libros confeccionados por quienes no podían aplicarse a una ciencia de la poesía porque ni tenían espíritu científico ni eran poetas. Estos últimos, en algunos casos, resumieron sus adquisiciones intuitivas o empíricas en sus «arte poética» y dejaron librada a su instinto una de sus tareas esenciales: «la indagación de las propiedades fundamentales del lenguaje»; a ese instinto, a los profesores de gramática y a los tratados de lógica.

Cuando los poetas buscaban ahondar su arte más allá de lo que por sí mismos alcanzaban, hojearían sin muchas esperanzas esos libros de versificación que —naturalmente— nunca les sirvieron para nada. ¿Por qué no les sirvieron? Porque la ciencia usa el indicativo y no el imperativo, dice Servien citando a Poincaré. Porque daban reglas y «no hay reglas que el verso deba seguir sino observación científica de las reglas que el verso sigue». Si el verso no sigue las que se tiene por tales eso prueba sencillamente una cosa: «que son falsas, que se han tomado algunas observaciones particulares por leyes generales».

Otra razón de esa impotencia derivó de la ignorancia de las divisiones naturales —sílabas largas y breves, sílabas tónicas o átonas—, en beneficio de las divisiones artificiales —versos, pies—. Se analizaba la poesía dividiéndola en versos y se buscaban los versos mezclados en una página de prosa, para explicar por ellos su ritmo.[4] Y en los hechos el verso no es, no puede ser un instrumento de análisis

4 Dice Lanson para explicar el admirable ritmo de un trozo de J. J. Rousseau: «Como se ve, las bases son grupos conocidos y sensibles de seis, ocho, diez, doce sílabas. Pero los metros impares se les mezclan abundantemente: cinco, siete, nueve y, sobre todo, once y trece».

puesto que él mismo debe analizarse en sus elementos simples. «Lo que se llama verso, como el octosílabo o el alejandrino, es un ser complejo y lleno de prejuicios, definido de antemano por los códigos de versificación, y arrastrando su espíritu tras sí: código, gramática, férula y el resto» reglas de versificación, licencias poéticas, etcétera, verdadera jurisprudencia de lo lírico. «Además acapara, en francés, el nombre de verso, sin cuidarse de saber en qué es pariente de ese romano que tiene derecho al mismo título: el verso de Virgilio; y si este parentesco, una vez aclarado, no disminuiría mucho el número de los que tienen derecho al mismo título [...] Los méritos de una buena fórmula de encanto, de determinado "gabarit", no caen nunca en desuso. Pero aunque pueden servir a la poesía, no son la poesía; pueden servir a cosas muy distintas de la poesía: por ejemplo, a la formulación de refranes, de *slogans*, de "jardines" de raíces griegas, a la obtención de diversos premios de "poesía", etcétera».

La prosa, al no cumplir con las reglas instituidas para el verso, pasaba a ser un lenguaje aparte, cuyo sentido o cuyas figuras se consideraban a veces como poéticos, realizándose así una especie de mutilación. Servien insiste en cambio en la prioridad del estudio de los ritmos en la «prosa». Para él la diferencia entre ambos modos de expresión es una: en la prosa, el movimiento de los ritmos es libre; en el verso, coartado. En la prosa los ritmos sonoros y conceptuales se ordenan espontáneamente. En lo versificado la espontaneidad del lirismo se ve encajonada, embretada por el verso esquemático de los

teóricos. «Los más bellos versos llevan las señas digitales de los teóricos».[5]

La notación numérica de los ritmos hace evidente la unidad del lenguaje lírico y lo artificial de esa separación verso-prosa que, como dijimos, dejaba tantas cosas sin explicación. Hace evidente también que «cuando el lirismo cristaliza libremente, cristaliza en estructuras sonoras regulares [...], se organiza de maneras que sentimos inmediatamente como ritmos».

Un último inconveniente grave de los tratados de poesía es que, de acuerdo con ellos, se encontraba en los versos solo lo que se ponía de antemano, lo que se suponía; si el verso tenía que ser tal y cual cosa y debía adaptarse a determinados esquemas, eran esos esquemas y condiciones los que el poeta debía guardar (o violar) y los que se iba a buscar en la obra para estudiarla. Todo ritmo no convencional, imprevisto, toda novedad queda, con ese criterio, fuera. También, como ya se dijo, queda fuera la prosa, y a ella se suman el verso libre y todas las formas intermedias.

Si esos manuales resumían una ciencia de la poesía, era –en todo caso– en el sentido que «ciencia» tenía en la Antigüedad. Para Servien son aquellos tan anacrónicos como las creencias sobre la continuidad de la materia o sobre el sol girando alrededor de la Tierra. Solo una ciencia de los ritmos puede abrir otra puerta para la comprensión de la belleza lírica y —esto es de una enorme importancia—, aclarar las relaciones entre la poesía y

5 Los trabajos de Servien están pensados con miras a los problemas del verso francés, que fue mucho más convencional que otros —que el español en particular—, que siempre sufrió mayor influencia de los teóricos.

la memoria.[6] Solo tal ciencia puede ayudar a los poetas. Estos, que nunca encontraron ayuda de importancia en los teóricos, se enfrentan ahora a una especie de *Discurso del método lírico.*

Es cierto que el «verso», por ejemplo el alejandrino de Racine o de Hugo, le permitió a cada uno expresarse, «captar su esencia poética»; es cierto que con su instinto, sus intuiciones, su experiencia, se las arreglaron los mejores, a veces magníficamente, pero no es menos cierto que acaso ese «viejo útil de poesía» que ya había servido tanto también condicionó, coartó el genio lírico de cada uno. El efecto de la introducción del endecasílabo en España muestra la importancia que una nueva forma lírica, aun convencional, llega a tener para una poesía. De allí se puede deducir el cambio de dimensión de un poeta que alcanzara a dominar la ciencia de los ritmos.

Pero si aconteciera que «se encuentra un poeta que conozca su oficio como Bach conocía el suyo o un sabio como Vinci, como Durero, como Rameau, los estrategas de café de la poesía sacarán de su módico arsenal viejos clisés que oponen ciencia e inspiración». En cambio es difícil que a ninguno de ellos se le ocurriera aconsejar a un músico, a un arquitecto, a un bailarín o a un alfarero que esperaran el momento de la creación para aprender su oficio.

La gran solución para los poetas ha sido siempre la corrección *a posteriori*. Pero esta puede dañar algo precioso de la obra. Servien cree en la corrección *a priori*; no de la obra, sino del propio poeta. Es más que lamentable

6 Algo de esto se puede ver en la larga transcripción que se hace en la cuarta parte de este trabajo de una de las conquistas más interesantes de Servien: la aclaración de los ritmos dóricos.

malgastar el momento creador, que no es cualquiera, que pasa, por falta de capacitación, por impotencia técnica. Esto le hace plantear la necesidad de una «filosofía de la existencia lírica», una filosofía «que conduce toda la vida y crea un estilo humano superior».

Cree también que esa ciencia, abriendo todas las posibilidades del campo sonoro, elimina las trabas artificiales que encerraban al poeta, le da libertad. «Y si el poeta no es libre, ¿quién lo será?».

Ejemplos, aplicaciones, resultados

La science [...] est nombres; ou se prépare péniblement, mais avec décision, à être nombres.

Las aplicaciones del método de Servien son infinitas, y sus resultados, concretos y esclarecedores.

Un ejemplo: abre la posibilidad de traducir a los poetas latinos y griegos conservando con tanta fidelidad sus ritmos como su pensamiento. Las traducciones francesas siempre habían intentado conservar el orden de «largas y breves» que constituye la base rítmica de aquellos y que fracasaba en verso francés. Conservando la estructura de esos ritmos y cambiando el concreto, es decir, conservando el mismo dibujo rítmico pero aplicado a sílabas átonas y tónicas (en vez de largas y breves), se ha conseguido lo que aquel empecinado error negaba.

Otra aplicación de brillantes resultados es la elucidación de los ritmos de los versos dorios puestos de manifiesto por la simple notación numérica, como lo explica el mismo Servien en la transcripción que sigue:

Quiero hablarles de ese lirismo de los griegos, que era, en los coros de Píndaro y Esquilo, poesía, música y danza a la vez. Ustedes habrán hojeado a veces, ya que no esas inmensas obras de métrica como las de Bœckh o Westphal, por lo menos esas ediciones de poetas antiguos, donde se ve, al lado de los versos, pequeños signos del editor indicando sus ritmos. Esos inmensos trabajos llegan, para los coros de Píndaro, a esquemas de una complicación extrema, a extraordinarios enredos de pies.
He aquí lo que constituiría las estrofas de la III^a Olímpica: se podrá comparar, verso por verso, con nuestra explicación dada más abajo.

La estrofa comienza por un verso donde el epítrito ("que estos términos técnicos no inquieten al lector; que este ponga atención solamente a su número y al aspecto de la explicación") está encuadrado por dos tripodias dactílicas, la primera completa, la segunda cataléctica; el segundo verso presenta una tripodia anapéstica, seguida de un epítrito; en el tercero, el epítrito está encuadrado por dos tripodias anapésticas, la primera completa, la segunda cataléctica; el cuarto es un trimetro epitrítico (de forma yámbica), seguido de una atripodia anapéstica, y concluido por un epítrito; el quinto y último es un trimetro epitrítico (de forma trocaica), al que los antiguos daban el nombre de estesicorén.

Y he aquí la forma común de esas estrofas, según nuestras notaciones:

2	11211222122211211
22	112112221
22	11211222122211211
·22	1222122212221121112221
2	1222122212

Si miramos aquellos mecanismos tan complicados que nos proponen los grandes helenistas, fieles a la tradición de la métrica, ¿qué idea extraordinaria debemos hacernos de la memoria de Píndaro, de la de sus ejecutantes, y de su público?

Se sabe que escribe por tríadas: una gran estrofa, después otra que repita la primera, después un épodo; y luego todo este sistema se retoma y se repite varias veces seguidas. ¿Por qué esfuerzo de memoria el poeta consigue repetir, con otras palabras, complicaciones de pies tan inverosímiles? ¿Cómo se acordaban esos cantantes, esos danzarines?

Con nuestros nuevos métodos, hemos dado las leyes numéricas simples. Esos coros se revelan construidos sobre uno o dos temas, fáciles de captar y de retener, como la música de un Bach o de un Mozart.

El tema del épodo es ordinariamente el simétrico, la imagen en un espejo del de las estrofas; como la mano izquierda frente a la derecha. No es más difícil de componer y de retener que, después de la «fuga», la «inversión de la fuga», modo de composición que se encuentra todavía en Beethoven, y que es del mismo tipo que el precedente.

La danza de esos coros antiguos se revela por primera vez a nuestros ojos —simple para los ojos y para la memoria—. Vemos evolucionar al coro en una dirección determinada, después volver aplicando sus pasos sobre sus trazas precedentes. Un coro que danzara de esta manera las estrofas de la IIIª Olímpica se encontraría colocado, al final de cada estrofa, en su lugar inicial.

Hay muchas aplicaciones posibles y siempre útiles de la notación numérica, pero la más corriente y necesaria es la aplicación sobre textos cuyos resortes estilísticos queremos poner en claro. Tres simetrías perfectas

explican, por ejemplo, el movimiento tranquilo de este pasaje de Atalá:

La l*une br*illait *au mi*lieu d'*un azur sans* t*ache,*
et sa lumière gris de p*e*r*le descen*dait
sur la cime *indétermin*ée *des fo*rêts

Los números de esos tres versos son respectivamente los tres números simétricos —23332, 444, 353— correspondientes al ritmo tónico.[7]

Conclusiones

Cette connaissance numérique des faits esthétiques,
les suivra-t-elle jusqu'au bout?

No hay que equivocarse con respecto al alcance de la ciencia de la poesía. Si Servien la cree indispensable para que el poeta tenga en sus manos un instrumento rindiendo al máximo, para que el estudioso pueda llegar lo más lejos posible en el análisis de lo lírico, no supone en ningún momento que pueda servir para dar recetas de poesía, fórmulas de buenos poemas y mucho menos para sacar poetas de la nada.

Como las ciencias de la vida no pueden reconstruir el hecho vivo, la ciencia de la poesía tampoco puede «hacer» poesía, pero sí conocerla hasta donde sea posible:

7 Tónico significa de intensidades, no de tonos. Cada número indica la cantidad de sílabas hasta cada acento tónico: *la lune brillait…* cuenta dos sílabas hasta *lu*, primera acentuada, y tres sílabas hasta *ait*, y así sucesivamente; *a la lune brillait…* corresponden pues el 2 y el 3 que comienzan el grupo 23332.

Deletrear las estructuras de la obra de arte, su composición, primero inconsciente; leer, en caracteres rítmicos, en números, la sinceridad de un Rousseau, los modos de pensamiento de un Hugo; percibir las leyes numéricas desconocidas que rigen la especie humana, las mismas en los coros de Píndaro, o en el Hermitage donde se escribía *La nueva Eloísa*, es entrever, bajo nuevas claridades, los caminos mismos de la vida.

CONCURSO DE SONETOS CERVANTINOS*

Han de existir causas por las cuales la poesía ha llegado a ser entre nosotros una indigna tarea vergonzante. No es solo un hecho local el que la poesía cada vez importe menos; no la poesía que ofrecen las cosas ni el sentido poético del hombre ni el interés intelectual de los intelectuales por ella. Lo que está desmedrado es el género, la poesía como género. Es un hecho general. Pero en otras partes hay poetas aún. En cambio nuestra poesía, la argentina también, están miserablemente estancadas, metidas en un pantano del que nadie hace nada por salir. Pobre poesía provinciana, sin originalidad, sin fuerza, vegeta sin que aparezca para vivificarla ningún poeta verdadero, ningún intenso, ningún nuevo, ningún desesperado, ningún revolucionario. Nadie sabe cantar, nadie tiene mensaje. Los mayores no nos sirven de nada, los jóvenes se limitan a registrar sus personales vivencias mezquinas, insulsas, manidas, literarias. Es exactamente la poesía correspondiente a este período tibiamente burgués, burocrático y de cultura media. Pero hay otras cosas por debajo, removiéndose, que tapamos púdicamente o que ignoramos por estar vulgares, cómodos

* Este texto fue la respuesta de Idea Vilariño al concurso convocado por *Marcha* en celebración del 400° aniversario del nacimiento de Cervantes y motivó un cruce de opiniones con Emir Rodríguez Monegal, director de las páginas literarias de ese semanario. Se publicó firmado bajo el seudónimo de Elena Rojas (compuesto por su primer nombre y el apellido de su abuela materna Isidora) en *Clinamen*, Montevideo, año II, n.° 4, enero de 1948, pp. 40-41. Rodríguez Monegal respondió, con ánimo mayormente conciliatorio, en el número siguiente, n.° 5, mayo-junio de 1948, pp. 50-51.

y con la sensibilidad mellada. Por ellas, en otras partes, hay poesía aún.

Ahora bien: es lógico, es natural que los que la facturan no perciban el fenómeno porque son el fenómeno o que se resignen porque nadie puede ser lo que no es. Pero ¿qué decir de los que propician todo esto? La función del crítico es ver mejor, es apartar. No hay derecho a tapar los ojos a la gente, no hay que hacerle creer que ese triste cocido que se le ofrece es poesía, es la poesía, tiene que ver siquiera con ella. Resulta poco menos que imposible concebir la idea de tal concurso emanando de la página que dirige un hombre severo y lúcido como Rodríguez Monegal, bien entendido que él no fue más que uno de los organizadores. Puede que estos vayan en la corriente y crean que todo está bien así. No podemos adjudicarles la ingenuidad de creer que hacen algo por el literato joven, algo más que despertar o acrecentar la vanidad del laureado. A un pintor, por esos procedimientos se le hace vender un cuadro y se le ayuda con ello a vivir, pero por un poeta no se puede hacer nada.

Y ¿por qué sonetos! Ya teníamos bastantes, ya sufrimos habitualmente montones de sonetos, de mediocres, insuficientes, mal hechos sonetos.

El soneto es difícil. El soneto, cuando no es manejado con maestría, es una de las formas más aburridas, insuficientes, estúpidas. Si ya teníamos tanto, ¿por qué provocar este aluvión? Cada época tiene sus temas y sus formas; ni Neruda, ni Vallejo, ni De Andrade lo necesitan casi, lo soportan. No da para el alma del hombre actual, para su dimensión.

En cuanto al homenaje a Cervantes que el concurso significaba es muy loable, pero no deja de traernos

los versos de Darío al Quijote que creímos pudieran defenderlo para siempre:

> Tú para quien pocas fueran las victorias
> antiguas y para quien clásicas glorias
> serían apenas de ley y razón,
> soportas elogios, memorias discursos,
> resistes certámenes, tarjetas, concursos…

Además, nada se ha dicho. Se ha puesto en juego todo el lugar común acerca del asunto, se ha manejado a discreción ese Don Quijote que provee la enseñanza secundaria. ¿Cómo se contentó el jurado con tan poco? ¿Cómo Rodríguez Monegal y Bordoli pudieron aceptar a sabiendas la responsabilidad de propagar eso? ¿Cómo es posible que el jurado haya no solo podido fallar entre toda esa papilla, sino que haya abundado en elogios en vez de declarar, a pesar de todo, desierto el concurso, de afirmar honestamente que si no eran más que esos los valores jóvenes y desconocidos tampoco se podía esperar por ese lado, que entre las enviadas hay composiciones meritorias pero que de las composiciones meritorias a la poesía hay distancia! Hay que admitir que se salvan de aquí y de allá versos, estrofas, que algunos malos sonetistas pueden ser mejores frente a otras formas —aunque es imprescindible que un poeta sepa también hacer un buen soneto, si no hay que desconfiar— que decir que el criterio seguido para ordenar los premios es el más acertado.

En cuanto a los resultados prácticos, a las obras que causó el concurso, poco se puede decir. Se abusó de los juegos de palabras, se cayó a menudo en el absurdo, en el absurdo ripioso, en el ripio a secas. Los defectos que en otras formas pueden pasar no deben consentirse en

el soneto, en el que no debe haber una palabra que no contribuya a ese «plan de orden puramente ideal y formal que se va desarrollando a través de un pensamiento lírico que insiste en vestirse con ropajes emocionales, conceptuales e imaginativos para llegar a un fin que se desprende maravillosamente de aquellas premisas».

Los finales desdichados, la aliteración cuando Dios quiso, las rimas forzadas o vulgares, el plan traicionado o inexistente, el intento de dar lo que no se podía de otro modo por el uso de palabras familiares a los clásicos se vieron profusamente repartidos, además de un aire colectivo de pobreza y falsas galas.

El aspecto que ofrece todo ello es muy parecido al que según Housman presentaba la poesía inglesa en el siglo XVII: «el lugar de la poesía fue usurpado por algo muy diferente que poseía el justo y específico nombre de ingenio: ingenio, no en su sentido moderno, sino en el definido por Johnson como «una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de relaciones o semejanzas ocultas en cosas aparentemente disímiles». «Tales descubrimientos no son más poéticos que los anagramas; el papel que proporcionan es meramente intelectual e intelectualmente frívolo; mas este era el placer que principalmente perseguían y encontraban en los poemas los intelectuales de cincuenta o más años de edad del siglo XVII. Algunos de los escritores que lo proporcionaban a sus contemporáneos eran, por accidente, poetas de consideración; y aunque su verso por lo general era falto de armonía, y aparentemente cortado en determinadas medidas y juntado en manojos por matemáticos sordos, algo de su poesía fue bello y hasta espléndido. Pero no era a causa de esto el que cautivaran y trataran de cautivar. Símiles y metáforas,

cosas inesenciales a la poesía, fueron su gran creciente preocupación y eran más apreciados quienes más lo lograban». Es natural que el parecido es superficial y consiste sobre todo en que se le pueden aplicar estas mismas palabras. Nadie va a confundir, pese a dicha coincidencia, la poesía del diecisiete inglés con la de nuestros jóvenes versificadores.

SOBRE LA POESÍA PURA DE HENRI BREMOND *

Sobre pocas cosas se ha disparatado tanto y tan impunemente como sobre la poesía, la «poesía pura» en particular. Esas dos palabras asociadas medraron después de su aparición en el prefacio de Valéry a la *Connaissance de la déesse*, de Lucien Fabre, y aquel nunca dejó de extrañarse del giro que tomaron las cosas. «J'ai eu le malheur d'écrire en cette préface les mots de poésie pure qui ont fait une sorte de fortune» y «Ce que l'on avait écrit comme expression conventionnelle semble désigner une réalité en soi que les uns et les autres s'ingénient à définir».

Es harto conocida la fórmula que dejó y casi nunca cumplió Valéry: «Je n'avais entendu faire allusion qu'à la poésie, qui résulterait, par une sorte d'exhaustion de suppression progressive des éléments prosaïques d'un poème. Entendons par éléments prosaïques tout ce qui peut, sans dommage, être dit en prose: tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant».

Aclara además que es un límite al cual se puede tender pero que solo se alcanza en versos aislados que se pueden separar en todo poeta.

El asunto no da para más. Todo lo que se puede hacer si se disiente es dar la fórmula propia. Desde

* Se publicó en *Clinamen*, año I, n.º 3, julio-agosto 1947, pp. 47-48, bajo el seudónimo de Ola O. Fabre.

este punto de vista se puede ver lo que llena las casi trescientas páginas del libro[1] como sobrante, inútil y, con un adjetivo que podría ser de Bremond, pernicioso. Pernicioso porque contribuye a fomentar ese clima de mistificación y sinrazones que crea la mayor parte de los teorizadores de poesía, ya que, como cualquier cosa que se diga acerca de ella, no deja de tener su parte de razón aunque esta es mínima, no original, no importante, y está sostenida por constantes falacias y afirmaciones gratuitas y superficiales. Por ejemplo, haciendo distinciones entre prosa y poesía dice:

> Les diríamos [a los poetas] de buen grado: deteneos y de ese hermoso verso en suspenso, «Laissez-nous plus longtemps savourer les délices», mientras que gritamos a la prosa: ¡avanza, avanza! *Ad eventum festina.* Y si el desenlace de la demostración o del relato tarda demasiado salta las páginas.
>
> Poesía y prosa requieren distintos ritos. Leer *De Natura Rerum* como se leería una tesis sobre Epicuro, esperar de *La Eneida* el mismo placer que de *Los tres mosqueteros* equivale a pecar contra la poesía misma por una especie de avidez simoníaca; es, para emplear términos más suaves, como pedirle a Ingres una melodía en el violín.

Es posible que Bremond salte las páginas y crea que la diferencia que existe entre *La Eneida* y *Los tres mosqueteros* se debe a que una obra está en verso y la otra en prosa, pero en todo caso estos párrafos son una muestra elocuente de su mentalidad, de su falta de honradez, de la estupidez de sus demostraciones.

1 Henri Bremond, *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947.

El estilo, que es de salón, por momentos almibarado, por momentos de una picardía que él cree diabólica, culmina en cosas así: «No nos ofrecemos a esas furtivas vibraciones, por exquisitas que sean sus caricias, para gustar del placer que dan, sino para recibir el fluido misterioso que transmiten».

Sus bajos ataques a Paul Souday, el aporte sobreestimado de Robert de Souza, la selección evidentemente viciada de parcialidad del debate que agrega, no justifican el éxito entre nosotros de esta traducción que más bien se debe a una cierta fama del autor obtenida por sus solas despreciables pero ruidosas incursiones en este terreno y al título, que ha hecho que los incautos emplearan en leerlo un esfuerzo digno de mejor causa.

ANTONIN ARTAUD
SURREALISMO Y LOCURA *

Cuando en enero de 1947, en el número 57 de *Fontaine*, apareció la «Histoire entre la groume et dieu», de Antonin Artaud, la conciencia pública se sintió escandalizada, la moral colectiva vejada, la religión ultrajada. Muchos lectores hicieron saber a la dirección de dicha revista que no renovarían su suscripción, enviando cartas que, en algunos casos, no tenían nada que envidiar al texto de Artaud en lo que a «malas» palabras se refiere. Un país protestó por vía diplomática; los periódicos moralizaron al respecto. Todo ello no hizo más que dar la razón al pobre recluso de Rodez.

Allí estaba la sociedad tratando de acallar, estigmatizando, sofocando a quienes, como él, preferían volverse locos, «en el sentido que tiene eso socialmente, a traicionar una cierta idea superior del honor humano». Esta es una de las ideas —alguien podría decir obsesiones— de Artaud. La sociedad tarada vive colmada «de estupro, de anarquía, de desorden, de desarreglo, de locura crónica, de inercia burguesa, de anomalía física, y la conciencia enferma tiene un interés capital, en estos momentos, en no salir de su enfermedad». Encierra entonces en sus asilos a esos peligrosos de quienes tienen que defenderse, y los pocos lúcidos de la tierra son víctimas «de una especie de magia cívica» que les chupa su energía y los aplasta.

* Se publicó en *Número*, Año 1, n.° 2, mayo-junio 1949, pp. 140-142, acompañado de una de las cartas de Artaud a Henri Parisot.

La hipocresía defensiva, el general desprecio «pour tout ce qui montre race», la prevención o el terror por las revelaciones que podrían hacer ciertos hombres, anonadaron a Baudelaire, Poe, Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge, Van Gogh; ahogaron vez a vez a aquellos cuyas ideas daban miedo, inventaron la psiquiatría, el psiquiatra, que es la encarnación del odio que siente la turba por la genialidad.

Eran de una consecuencia deslumbrante los caminos que esperaban a Artaud. Él lo supo claramente: «que en este mundo de mercado negro que hace matar trece millones de hombres para conservarse en buena salud, yo, que no lo he aceptado jamás, no puedo vivir sin estar enfermo (y me importa un bledo)». No podía ser de otro modo. Él ha sido, de los surrealistas, el que ha vivido más sobrenaturalmente, en estado de trance, validando en sí ese «limo que ha sido desecado por las religiones y sus ritos, hace siete eternidades, servidos por todos los burgueses y todos los cobardes de la tierra y de la vida». Esa no es una razón, como dice a propósito de otra, «para hacerme pasar por loco y adormecerme por el electroshock para hacerme perder la memoria medular de mi energía».

Aparte de aquellos que poseen en mayor o menor grado esa alma, «ese cuerpo del alma», y que la sociedad reduce como «alienados», están los hombres que sienten ese vacío, esa realidad sustraída a la vida, y que, como lo que más se parece a esa alma perdida es el opio, es el agar-agar, buscan las drogas, «su surrealismo secreto». Estas son, a su vez, sustraídas por verdaderos «ejércitos de policías, de médicos, de enfermeros y de religiosas», para impedir a los hombres «volver a esa vieja noción pregenital del ser» que las religiones escamotearon. El alcohol, en

cambio, que seca esas fuentes, a pesar del *delirium tremens*, la histeria y la epilepsia que lo siguen, se consiente. (No sé si es así, pero es curioso ver cómo coincide con De Quincey, quien se asombra de la preferencia de que goza el alcohol, que en cantidades equivalentes sería más pernicioso en sus efectos y consecuencias que el opio).

Esta reivindicación del opio y de la locura por sus virtudes surrealistas no tiene nada que ver con la literatura. Como siempre que se trata de Artaud, estamos en el plano de un surrealismo extraliterario, en el de una vida vivida sobrerrealmente, que llevó a Antonin Artaud al asilo de Rodez, donde pasó nueve años y desde donde escribió las tremendas extraordinarias cartas a M. Parisot, publicadas el año pasado con el nombre de *Cartas de Rodez*.[1]

Aparece evidente la injusticia de los cargos que le hacían los surrealistas cuando, en 1927, lo expulsaban del movimiento en nombre del odio a la literatura: «Es divertido, decían, comprobar que este enemigo de la literatura y de las artes no ha sabido intervenir más que en las ocasiones que importaban a sus intereses literarios, que su elección ha recaído siempre sobre los objetos más irrisorios donde no estaba en juego nada esencial al espíritu ni a la vida. Hoy hemos vomitado a ese canalla. No vemos por qué esta carroña tardaría más en convertirse, o, como sin duda ella diría, en declararse cristiana». Fue evidente la injusticia. Pero hubo, además, otras diferencias entre Artaud y el grupo. Él supo ver en los intentos de meterse en la acción de los surrealistas, en sus acercamientos a los marxistas, nada más que veleidades frustradas por una impotencia radical. En cuanto a él, estaba separado por

1 *Lettres de Rodez*, París, G.L.M., 1948.

su idealismo («No creo más en las cosas que en dios»), por su irreductible individualismo («Sé que en el debate actual tengo conmigo a todos los hombres libres, a todos los revolucionarios que piensan que la libertad individual es un bien superior al de no importa qué conquista obtenida en un plan relativo»), estaba separado, también, por su asco por «este mundo íntegramente aburguesado, con todos los ronroneos verbales de los soviets, de la anarquía, del comunismo, del socialismo, del radicalismo, de las repúblicas, de las monarquías, de las iglesias, de los ritos, de los racionamientos, del mercado negro, de la resistencia. Ese mundo todos los días se sobrevive, mientras que otra cosa está pasando y que todos los días, también, el alma es llamada a nacer y a ser por fin»:

Fueron sus capacidades e incapacidades, su capacidad de surrealizarse, como dice Cortázar,[2] y su incapacidad de adaptarse a este mundo, su capacidad de moderación y clarividencia y su incapacidad de hacer lógico hasta el fin su delirio, todas en mayor grado que en los demás hombres, las que lo llevaron a Rodez, las que marcaron su pobre vida. Tal vez su magnífica vida, ya que la vida «no es ese hastío destilado donde se hace macerar nuestra alma desde hace siete eternidades, no es ese torno infernal donde se enmohecen las conciencias, y que tiene necesidad de música, de poesía, de teatro y de amor para estallar de tiempo en tiempo, pero tan poco que ni vale la pena hablar de ello»; ya que, como afirma en su *Van Gogh*, es «la lógica anatómica del hombre moderno no haber podido jamás vivir, ni pensado vivir más que en poseso».

2 Julio Cortázar: «Muerte de Antonin Artaud», *Sur*, n.º 163; mayo 1948, pp. 80-82.

PAUL ÉLUARD (1895-1952) *

A través de unos treinta años de poesía, Paul Éluard evoluciona apenas y sin saltos en el seno de un elemento permanente. Hay cambios de decorados, de palabras, colores preferidos, pero su voz es la misma —igual tamaño, igual resonancia— a través de tanto tiempo. Eso hace muy monótono el repaso de su poesía. Las mujeres que ha cantado son siempre una misma, las dos guerras se confunden, el mundo exterior y el interior tienen igual temperatura. Es monótono también por ser demasiado a menudo íntimo, porque hay demasiados lechos, rosadas mujeres desnudas y circunstancias de esas que no interesan más que a los actores. Los contactos con el hombre trágico, o con los dolores del mundo en que ha ido viviendo, apenas hacen alguna fuerza. Pareciera que muestra su adhesión cuando llega el caso pero que en el fondo no creyera mucho en ello y siguiera afirmando ese otro mundo anaranjado, tibio, trémulo, desprovisto de horror, tan débilmente sexuado que canta.

* En 1947 Idea Vilariño comentó, para *Clinamen*, *Choix de poèmes*, poesía reunida de Paul Éluard por Gallimard el año anterior. En 1952, en ocasión de la muerte del poeta, volvió a publicar aquella nota adaptándola y editándola apenas. Es esta última versión la que aquí reproducimos. La primera salió firmada como Ola O. Fabre en *Clinamen*, año II, n.º 5, mayo-junio de 1948, pp. 57-58. La segunda, que es esta, en *Marcha*, año XIV, n.º 649, Montevideo, 28 de noviembre de 1952. p. 15.

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tours des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
Á la croire toute nue.

«L'Amour la Poésie»

Cuesta un poco ligar esta conforme poesía para uso casi exclusivamente particular con las múltiples afirmaciones teóricas desafiantes que, solo o con otros surrealistas, firmara Éluard a lo largo de su larga militancia en el grupo.

> Es ese bien, es esa belleza al servicio de las ideas de propiedad, de familia, de religión, de patria, que combatimos juntos. Los poetas dignos de ese nombre rehúsan, como los proletarios, ser explotados. La poesía verdadera está incluida en todo lo que no se conforma a esa moral que, para mantener su orden, su prestigio, no sabe construir más que bancos, tabernas, prisiones, iglesias, burdeles. La poesía verdadera está incluida en todo lo que libera al hombre de ese bien espantoso, que tiene el rostro de la muerte… Desde hace más de cien años, los poetas han descendido de las alturas sobre las cuales se creían. Han ido a las calles, han insultado a sus maestros, no tienen más dios, osan besar a la belleza y al amor en la boca, han aprendido los cantos de rebelión de la muchedumbre desdichada, y, sin desanimarse, tratan de enseñarle los suyos.

A veces, Éluard quiere ir por los caminos que anda Aragon (de ninguna manera imitarlo, porque él no tiene más voz que la habitual y no puede hacerlo más que de su siempre misma manera), pero como le faltan el ritmo y la gracia y el canto y la fuerza de los temas de aquel, su esfuerzo pasa poco menos que inadvertido.

París tiene frío París tiene hambre
París no come más castañas en la calle
París se ha puesto viejos vestidos de vieja
París duerme de pie sin aire en el metro
Más desdicha aún es impuesta a los pobres

«Au Rendez-vous Allemand»

No es en esos inocuos aunque sinceros versos donde Éluard se da. Sus mejores bellezas las debe a lo que tiene de surrealista, ya en los procedimientos, en el uso especial de las palabras, en el rompimiento con algunas cosas; gran libertad frente a la lógica, a la gramática, a la razón. Todo ello ayuda a que cada poema pueda rendir cumplidamente el mundo sensible, el del corazón, la delicadeza, sin pasar, eso sí, más allá de las cosas, pero dando motivo constante de encanto.

Concedido eso, cabe agregar que cualquiera de sus compañeros de la *révolution surréaliste* (Breton, Aragon, Queneau, etcétera) fue más original, más arriesgado, más interesante en cualquier aspecto (cosmovisión, revolución estética, novedad de lenguaje) que él.

DÁMASO ALONSO Y CARLOS BOUSOÑO

Seis calas en la expresión literaria española *

Un título más explícito hubiera agregado seguramente atracción al libro[1] para los apasionados por los problemas expresivos. En los hechos, los cuatro ensayos de Dámaso Alonso y los dos de Carlos Bousoño giran alrededor de dos formas de expresión que son, según ellos, las fundamentales: la paralelística y la correlativa. A pesar de lo que dice la faja, ni el tema ni el método aplicado son estrictamente novedosos; lo nuevo es su indagación metódica y la excepcional importancia que se les atribuye. Hay evidente exageración en cuanto a esa importancia; la correlación y el paralelismo pueden ser procedimientos excelentes y a veces magníficos pero, en general, son fórmulas de facilidad. Tal vez es también exagerado afirmar su revitalización en la moderna poesía española. Aunque se la encuentra algunas veces tras una atenta búsqueda, no aparece a menudo, como el mismo Bousoño lo afirma, y hasta en Jiménez —a partir del cual se iniciaría esa revitalización— no se la ubica precisamente en las épocas o poemas mejores. Tampoco es correcto señalar que su empleo adviene para sustituir en el verso libre otros cánones: el «ritmo tradicional», la rima. Es con otros

* Se publicó en *Número*, año 4, n.º 21, octubre-diciembre 1952, pp. 385-387.

1 *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1951; 285 páginas.

modos rítmicos y sonoros que aquellos se sustituyen, si se puede hablar así. Los clásicos, que los usaron tanto, ¿sustituían acaso algo?

La fórmula general del poema correlativo es expresada así:

$$\begin{array}{lll} A_1 & A_2 & A_3\ldots A_n \\ B_1 & B_2 & B_3\ldots B_n \\ C_1 & C_2 & C_3\ldots C_n \\ \ldots\ldots & \ldots\ldots & \ldots\ldots \\ P_1 & P_2 & P_3\ldots P_n \end{array}$$

Esa fórmula ideal se aplica difícilmente en la realidad, donde sus elementos están dispersos, mezclados, desordenados y donde muchas veces solo una larga ejercitación y mucha sutileza consiguen separarlos. Un ejemplo claro y fácil ofrece el soneto de Góngora de donde se destacan estos cuatro versos correlativos:

> Ni en este monte (A_1), este aire (A_2) ni este río (A_3)
> corre fiera (B_1), vuela ave (B_2), pece nada (B_3).
> ....
> fresca cueva (C_1), árbol verde (C_2), arroyo frío (C_3)
> ....
> dejan la sombra (D_1), el ramo (D_2), y la hondura (D_3).
> ....

Como se ve, los cuatro están fuera del núcleo del poema, y habría que buscar por otro lado para dar razón de aquel. Tampoco están distribuidos significativamente, a intervalos buscados, progresando hasta el verso final, por ejemplo: son los versos primero, segundo, octavo y décimo. Se ve también que en este caso (y en la mayoría de ellos) la explicación de las correlaciones no va más allá de

lo que se hace en una clase corriente de literatura. No se puede reconocer, pues, la importancia que Alonso adjudica a método y procedimiento.

A este libro, que quiere inaugurar una ciencia de la literatura, que trata tanto de ser científico en la actitud como en la forma, le falta el rigor de la ciencia: los esquemas a menudo mejoran la realidad falseando el orden, por ejemplo, lo que puede ser peligroso o por lo menos limitador; le falta además la mesura de la ciencia: estamos frente a un caso de inflación y a un error de perspectiva, y eso, unido a las reiteraciones ociosas y a la extensión de las explicaciones, hace necesario un ancho volumen para algo que cabía en pocas páginas. La economía de espacio que prometían la aplicación de las fórmulas y, sobre todo, la sustitución de los sintagmas por letras se anula por los casi siempre innecesarios y extensos desarrollos que siguen.

A pesar de tales méritos, es un planteo útil, que aclara su problema, que deja una clasificación bastante cómoda y que servirá, tal vez, para ayudar a desengañar a los engañados por la aparente falta de artificio de algunos grandes poetas (Machado, Bécquer), señalados a menudo como ejemplos de esa inocencia.

CARLOS BOUSOÑO Y SU *TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA**

Ni la estética ni la preceptiva han proporcionado hasta ahora una explicación suficiente del fenómeno lírico, y no es hacia aquellas que apunta el trabajo de Bousoño. Si se lo quiere situar habría que aproximarlo a la estilística; tanto o más que clasificar los medios expresivos le interesa buscar sus resortes; más aún: su clasificación de los diversos procedimientos se hace *a posteriori* de la indagación de las causas.

[En *Teoría de la expresión poética*][1] Bousoño opone su método, que atiende en primer término los datos de la sensibilidad para luego operar intelectualmente, al de los retóricos, que describían *a priori* los procedimientos que podían discernirse lógicamente, y demuestra que el suyo ha revelado un número mucho mayor de recursos y ha dejado la puerta abierta para el estudio de otros, inesperados o nuevos, o que habían pasado inadvertidos hasta ahora.

Pero, según Bousoño, aporta otro resultado más importante aún: demuestra que «la emoción lírica venía siempre proporcionada por una sustitución». Una vez más nuestro autor se apoya en Bergson para explicar cómo la lengua falsea las vivencias, el sentimiento, el hecho psicológico;

* Reseña publicada en *Número*, año IV, octubre-diciembre 1952, pp. 387-388.

1 *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1952.

cómo, además de dar analizado lo que es sintético, convierte en genérico lo que es único.

La poesía trasciende la lengua, la modifica, rompe los sistemas; busca la comunicación del hecho individual y sintético, y la «descarga estética» que le responde, por medio siempre de una sustitución. Y este hecho que para Bousoño es toda la poesía procede por el juego de cuatro elementos que son: modificante, modificado, sustituyente y sustituido. Ese cuadrilátero explica imágenes, metáforas y todo otro procedimiento. El poema es un conjunto de sustituyentes y a la vez «un único sustituyente total dentro del cual están multitud de modificantes que van realizando sucesivas sustituciones parciales».

Veamos los cuatro elementos en un ejemplo que cita el propio Bousoño: En «mano de nieve», «nieve» es el sustituyente de «muy blanca»; «mano muy blanca» es el sustituido; «nieve», con el sentido escueto que tiene fuera del poema, es el modificado; «mano de», que fuerza el sentido de «nieve», es el modificante. A veces, muchas, el modificante es el título; otras es absolutamente extérior al poema.

Poesía implica sustitución, pero sustitución no implica poesía. Puede engendrarla fuera de lo literario, en el habla corriente, pero puede engendrar también el chiste y el absurdo.

Es a esta altura innecesario destacar el interés que ofrece tal planteo. Sea cual fuere el valor definitivo o los alcances que se le concedan, es indudable que proporciona un nuevo método de aplicación inmediata a cualquier texto literario que, cuando menos, facilita la comprensión de sus resortes estéticos y que, sobre todo, revela una riqueza de procedimientos expresivos no vistos claramente

antes y cuyo análisis y clasificación tienen incuestionable valor.

A pesar de tales méritos, no es fácil calificar este libro, que a menudo resulta insuficiente y equivocado; la aplicación del propio método parece en ocasiones poco lúcida, y las interpretaciones, caprichosas o livianas. El capítulo final, dedicado a la «Contingencia de la poesía», es pobre y elemental. No obstante, puede asegurarse que la obra es un aporte concreto y que tiene, en general, suficiente interés para justificar y recomendar su lectura.

PRÓLOGO A UNA ANTOLOGÍA DE POETAS MUJERES *

Hacer la antología de una obra, de una literatura, de lo que sea, obliga siempre, es natural, a la dura tarea de elegir. Una antología de la poesía escrita por mujeres, en español, en Latinoamérica, y limitada, por decisión del editor, a un período que con algunas salvedades equivale aproximadamente al que en Uruguay se abre con la «generación del novecientos» y se cierra con la «del cuarenta y cinco» acota bastante la elección, deja mucho afuera: no solo lo escrito por hombres, sino también lo escrito en otras lenguas —el portugués, el francés, las lenguas indígenas—.

No hizo las cosas más fáciles el relativo desconocimiento de nuestras poetas entre sí, pese a que asombran coincidencias en las fechas de aparición de algunas personalidades, de asuntos y formas, explicables tal vez por raíces comunes, por la parecida atención que se prestaba a la metrópolis, por la incidencia de alguna gran figura, americana o no. Eso se tradujo, entre otras cosas, en el escaso intercambio de libros, lo que hace más difícil preparar una antología exhaustiva, o por lo menos correcta, sin moverse por el continente. Hubiera sido preciso contar con una de esas becas que permiten a cualquier estudiante

* Prólogo a *Antología poética de mujeres hispanoamericanas*. Compilación y prólogo de Idea Vilariño, edición al cuidado de Nicolás Gropp. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

norteamericano conocer países, visitar ciudades, consultar las obras completas de esta o aquella, saber más acerca de los grupos o movimientos a que pertenecieron, recoger los datos biobibliográficos que aquí se encontrarán a veces retaceados —algo que no siempre pudo superar la cuidadosa tarea de Nicolás Gropp—.[1] Algunas veces, dada la escasez de datos, nos hemos limitado a transcribir una noticia de solapa o de contratapa. No había otra cosa.

No ayudaron mucho las antologías de poesía latinoamericana. Hechas casi siempre por hombres, ignoraron olímpicamente la escritura femenina. Según una de ellas, no hay una sola poeta en Uruguay y hay solo una en México. La muy comprensiva —aunque muy discutida— de Juan Gustavo Cobo Borda solo menciona, entre unos setenta poetas, a seis mujeres.

Por una afortunada circunstancia esta selección pudo completarse, durante un corto lapso, en la biblioteca José Antonio Echeverría de la Casa de las Américas, en La Habana: una biblioteca bien organizada y rica en lo que se refiere a los materiales que buscábamos. Podría suponerse que algo flechada porque —también podría suponerse— algunas escritoras latinoamericanas han preferido no enviar sus obras a una biblioteca de tan endemoniado país. Pero eso fue compensado por las muchas que sí, y por los procedimientos a que recurren habitualmente las bibliotecas. De modo que se pudo consultar, si no toda, la mayor parte de la obra en verso escrita por nuestras mujeres. Amén de una cantidad abrumadora de volúmenes

1 La realización de esta tarea fue posible merced a la información obtenida en el Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana (PRODLUL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, así como en diversas fuentes de internet.

de líneas cortadas en las que rara vez destellaba la poesía. A menudo volvía aquella pregunta de nuestro Carlos Vaz Ferreira: por qué, decía más o menos, tanta gente se cree obligada a *hacer* algo, escribir versos, por ejemplo. Fue una ímproba tarea. En ocasiones la facilitó un primer verso: «Florífero clavicémbalo…». En otras, la hizo más intrincada una profusa temática como la que guio la mano de muchas mujeres, sobre todo hacia el norte del subcontinente. Fueron infinitos los poemas, por llamarlos de algún modo, dedicados a lo familiar: al padre, a la madre, a los abuelos vivos o muertos, a la hermana, al hijo en gestación o nacido o muerto, al parto, a la lactancia, al esposo, y que casi no pueden evitar ser sentimentales, cursis o ripiosos, pero que hubo que leer porque no se puede trabajar con prejuicios y porque a veces, muy escasas veces, tocaron la poesía.

Otra temática que cubre países se da en las zonas y en los momentos terribles, de conflictividad y de muerte, donde las experiencias descarnadas de la guerra, de las matanzas, de la tortura, de las angustias del peligro, del exilio, de la destrucción, son objeto de mucha poesía; aunque, en casos, arriesgaron el sentimentalismo, en general convocaron versos intensos, duros, desgarrados. Las aguas que fueron paradisíacas del río Sumpul, convertido en pudridero de cráneos y de vísceras, dieron lugar, en más de un poema, si no siempre a la excelencia, sí a una dolorosa eficacia.

Son menos habituales, pero suceden, textos que se descartan por sí mismos cuando el afán de singularizarse —no en la escritura sino en los asuntos— lleva a las autoras a un exacerbado exhibicionismo de todo lo del cuerpo, de lo sexual crudo o sucio, tal vez como una rebelión

contra largas inhibiciones; aparece un regusto por palabras y hechos famosamente desagradables que llega a lo escatológico, a lo simplemente asqueroso, con el evidente propósito de asustar a la gente. Aunque de vez en cuando una buena formulación o una emoción verdadera rescatan lo rescatable. Pero muy de vez en cuando.

Una vez sorteada la montaña de líneas cortadas, sin lirismos, sin poesía, la montaña de lo «literario», lo inauténtico, lo pobre, de cuanto es lugar común, verborrea o mera tontería, quedó un puñado de poetas que no usurpan el título, que son atendibles, estimables o admirables. Y entre ellas hubo que elegir. Y eso fue lo más arduo.

Toda antología es discutible. Cualquier inclusión y cualquier omisión pueden ser injustas: pueden serlo las de nombres o de poemas que, con la más decidida intención de objetividad, se consideraron mejores. Pero, inevitablemente, en este punto entran en juego el gusto, las preferencias, el conocimiento y las ignorancias de quien antologa, que pueden malograr el propósito de ofrecer una muestra cabal de la rica poesía escrita en español por mujeres latinoamericanas a lo largo de buena parte del siglo que acaba de cerrarse.

Entre otros pecados de que se pueda acusar a esta selección, es evidente el desproporcionado número de autoras uruguayas. Lo que tiene sus excusas. Lejos ya de las aisladas antecesoras ilustres, la gran teoría de las poetas que por aquí publican comenzado el siglo XX es encabezada por Delmira Agustini, 1886 (aunque no olvidamos a María Eugenia Vaz Ferreira, 1874, mayor pero opacada por ella). Las siguen Gabriela Mistral, 1889, Alfonsina Storni, 1892, Juana de Ibarbourou, 1895, Magda Portal, 1901, Dulce María Loynaz, 1902, Esther de Cáceres,

1903. Pero en Uruguay, a partir de Delmira, se prodigan no solo los nombres sino las excelencias a tal punto que resultó penoso descartar todo lo que hemos descartado para no desmesurar tanto nuestra cuota de la que hubo para cada país. Por otra parte, parece excusable privilegio de un antólogo uruguayo conocer mejor a las autoras del suyo, así como son excusables sus lagunas con respecto a los demás. Cosa natural en estos países en que, reiteramos, es casi una norma que sus artistas sean soberanamente ignorantes unos de los otros. Esa fue una de las buenas razones para preparar esta imperfecta antología.

PABLO NERUDA: *LOS VERSOS DEL CAPITÁN* *

La portada, la solapa y el prólogo aseguran que el libro es anónimo, que el Capitán y su nombre son para siempre un misterio.[1] Sin embargo «todo el mundo» le ha puesto un nombre al Capitán: Pablo Neruda. Eso, que esencialmente no tiene importancia porque cada verso, cada poema, cada libro debe valerse por sí mismo, despista bastante el juicio crítico. No es lo mismo hablar de un poeta nuevo que del mayor poeta de Latinoamérica; no es lo mismo hablar del reencontrado acento de Neruda que del nerudiano acento de un imitador.

Ese acento, muchas metáforas, todo lo que sea accidente biográfico, la tremenda fuerza expresiva, hacen pensar que «todo el mundo» tiene razón. Pero

> ¿Quiénes fuimos? ¿Qué importa?

Es casi inevitable la mención de *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, como antecedente inmediato. Ambos son cantos del amor moderno. O, si se prefiere creer que el amor de la pareja de hoy es igual al de la pareja eterna, al del siglo pasado y al de los otros, podría decirse: cantos modernos de amor. Cantos que inscriben lo más hondo y las menudencias, los procesos espirituales y lo fisiológico, lo sentimental y lo cotidiano; que se atreven a desear

* Esta reseña se publicó como «Anónimo: *Los versos del capitán*» en *Número*, año V, n.º 25, octubre-diciembre 1953, pp. 376-378.
1 Anónimo, *Los versos del capitán*, Buenos Aires, Losada, 1953; 114 páginas.

la felicidad en términos tan pequeños que incluyen las papas fritas, el jabón y el asado:

no la rápida rosa
que la ceniza del amor deshace,
sino toda la vida,
toda la vida con jabón y agujas,
con el aroma que amo
de la cocina que tal vez no tendremos
y en que tu mano entre las papas fritas
y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre la tierra.

La ternura, la adoración, el gesto ingenuo, la cólera, las exigencias, las rupturas, son detallados con aquella fuerza expresiva, son expresados con esta omnipotente pasión:

Yo echo la puerta abajo:
yo entro en toda tu vida:
vengo a vivir en tu alma:
tú no puedes conmigo.

Y respaldando todo eso, añadiéndole potencias y plenitud, permanece un mundo que el amor no alcanza a eclipsar, aunque a menudo lo aparta: un mundo natural con geografía, temperaturas, elementos, y un mundo de miseria, pelea y esperanza que un poderoso sentimiento totalizador abarca y donde el amor se ubica y se encuentra un sentido.

No siempre es tan intenso el libro; hay repeticiones, hay poemas inválidos; la preocupación social a veces,

parece, viene un poco a la fuerza a ocupar su puesto. El prólogo que firma Rosario de la Cerda no parece escrito, aunque lo explicita, por la mujer que mereció los versos. Pero eso, después de todo, es lo natural: si alguna vez apareciera la heroína de este amor —prólogo aparte—, es muy posible que pareciera indigna de tales versos, de tal pasión, del simple amor que se le trueca.

el simple amor
de una mujer y un hombre
parecidos a todos.

En última instancia, no importa ella, no importa la falta de ángel, de verdad, de emoción del prólogo —ni siquiera sus fallas gramaticales—, ni el mismo nombre del poeta. Lo que importa según el Capitán es que:

Tal vez llegará un día
en que un hombre
y una mujer iguales
a nosotros
tocarán este amor y aún tendrá fuerza
para quemar las manos que lo toquen.
¿Quiénes fuimos? ¿Qué importa?[2]

2 N. de E.: Son versos de «La carta en el camino» de *Los versos del capitán*.

RICARDO MOLINARI *

He aquí uno de los argentinos de mayor capacidad poética en un libro simultánea y abominablemente subjetivo y retórico.

Cualquiera de los motivos que lo ocupan —unas nubes, el aire y las tormentas, unas estatuas, el mes de noviembre—, por más objetivo que parezca, se le hace un buen asunto personal o, por lo menos, un buen pretexto para complacerse hablando de su cabeza dulce, de su piel, de sus pies dulces y heridos, o para sentidas y artificiosas preguntas:

> ¿quién recogerá mis cabellos, río sagrado?
> ¿A quién entre los seres
> de contemplados días
> detrás o junto a mí
> extrañáis nubes? Ceres,
> ¡oh Ceres!...
> ¿quién tierno por el cielo
> cómo yo os busca?

Los versos se hacen demasiado fáciles y los llena prestamente, de tal modo que a menudo se le va la mano y deja algunos como este:

* Esta reseña sobre *El huésped y la melancolía*, de Ricardo E. Molinari, (Buenos Aires, Emecé, 1946), se publicó en *Clinamen* (Montevideo, Año I, n.º 1, marzo-abril 1947, pp. 50-52), firmada como O. O. F., iniciales de Ola O. Fabre, seudónimo de Idea Vilariño.

¡Sin mí estarán el aire,
los tiempos, las llanuras; el donaire!

Se lo puede clasificar entre esa clase de libros por medio de los cuales se expresa un hombre y que no sirven a nadie más, que escapan totalmente a un destino colectivo.

Tiene además un carácter de extemporaneidad. No alcanza la vibración del mundo ni del hombre que vivimos.

No ayudan por cierto a ellos las alusiones mitológicas ni los giros españoles; los recuerdos del Siglo de Oro ni los de la literatura latina, pero tampoco los de Valéry, J. Guillén, Diego o Neruda.

Y sin embargo todo eso tiene más de un punto de contacto con la maestría y se sostiene en un admirable grado de fluidez siendo abundantes los versos hermosos.

Lo que se hace más evidente a través de poemas muy dispares es que Molinari se ha dejado seducir por el material que maneja: las palabras. Es un vicio de buen poeta, de hombre que ama el oficio.

Él lo explica así:

He llenado mi corazón con la sombra de las
palabras;
con el sueño de algunas voces.
Y suenan en mí, sin consuelo, desprendidas: tú,
nadie, mañana, espacio, soledad, ternura, aires,
vacío, ola,
y nunca. Con ellas entretengo mi ser, la angustia
del cielo y la soledad durísima
de la sangre.

He aquí uno de los sonetos en que se ve mejor cuáles son sus características, hasta dónde llega su capacidad de hondura y hasta dónde la cosa retórica.

No vuelve, no, la luz, ni la mañana;
no, ni la primavera alta, perdida.
No vuelven, no, imposible; no, la vida,
la ausencia, el aire, ni la sed lejana.

No; para qué, nadie vuelve, no —vana—,
la rosa de otro día, despedida.
El esmaltado ramo, la hoja ardida;
Aquel rostro, aquel río, una hora ufana.

No; nunca, muerte mía; no, qué horrible.
Déjame en bien o en tiranía sola,
absoluto, sujeto, deshabido.

Ciego y ausente para mí, terrible;
áspero, mudo —nada—, quizás ola,
amor; sí, increíblemente sucedido.

BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO *

(1886-1950)

Darío, que no necesitó que le aconsejaran «torcerle el cuello al cisne», porque para ese entonces ya estaba sosteniéndole la mirada al búho, y porque apenas llevó el modernismo a su culminación lo dejó caer, dedicándose a ser Darío, no logró contener, pese a sus reiterados alertas, a la infatigable pléyade de sus seguidores, que estaban necesitando, ellos sí, aquel imperativo alejandrino de González Martínez. Y fue esa pléyade o plaga la que provocó a poco la saludable reacción. O las reacciones. Porque los mejores, hubieran o no comenzado por ser modernistas, se lanzaron, sacudiendo las plumas, a todos los puntos de la brújula poética con fortuna diversa. A menudo adversa, porque el propio maestro de que buscaban desasirse resultó en más de un caso un precedente indeseado o un rival imbatible, ya que ¿quién más político, más panteísta, más coloquial o más sencillo que el propio Darío cuando se puso a ello? ¿Quién más sabio? Con todo, del período salieron algunos de nuestros grandes poetas, y tal vez pueda afirmarse que los que más importaron fueron aquellos que, como dice Anderson Imbert, «al salir del modernismo dieron un estruendoso portazo».

* Idea Vilariño escribió este ensayo para que integrase un tomo de la colección Archivos de las ediciones Unesco-ALLCA siglo XX, coordinado por Mario Benedetti; por discrepancias con Amos Segala, director de la colección, ambos renunciaron al proyecto y el texto se mantuvo inédito.

Fernández Moreno (1886-1950) no estuvo entre estos últimos. Tampoco puede vinculárselo con sus estrictos contemporáneos, que salieron con diferente pie: Delmira Agustini (1886), Ricardo Güiraldes (1886), Fernán Silva Valdés (1887), Carlos Sabat Ercasty (1887). Poco antes, Evaristo Carriego (1883); poco después, Ramón López Velarde (1888), Enrique Banchs (1888), Vicente Basso Maglio (1889). Alguno de ellos dio, sí, su moderado portazo, pero hubo que esperar unos pocos años para que aparecieran los grandes nuevos: César Vallejo (1892), Vicente Huidobro (1893), Jorge Luis Borges (1899).

Parece indudable que Fernández Moreno quiso ser un poeta. Es cierto que su versión de cómo lo asaltó la poesía deja toda la impresión de que el don fue inquerido y espontáneo. Una tarde, «al salir del Nacional, y en las tapas de un cuaderno, escribí algunos versos que se distribuyeron espontáneamente en estrofillas...». Se puede observar que las musas visitaban a un estudiante contagiado ya por el virus de las letras y que no llegaban tan precozmente como suelen. Su «primer libro» es de 1915, de sus veintinueve años. Como sea, a partir de aquella tarde, Fernández Moreno quiso o pudo o tuvo que ser un poeta, aunque todo en él —sus frecuentes afirmaciones en verso, sus hábitos de vida, sus fotos, algunos de sus aforismos, la recomendación a críticos y antólogos en el final de su antología de 1941— nos induce a elegir el primero de aquellos tres verbos. A estos efectos vienen al caso las palabras con que Emilio Carilla lo recuerda como profesor. No se olvida de «las incitaciones —no muchas pero estimables—» que recogían en sus clases (Alberti, Lorca, Salinas, que resultan increíbles como preferencias suyas), pero menciona «aquella *Preceptiva literaria* de Oyuela,

que nos hacía leer capítulo por capítulo, tan imperdonable, tan preceptiva».

Desde el comienzo de su carrera —y pasemos por alto el desliz de ese lujoso primer título modernista, *Las iniciales del misal*, que en verdad no está respaldado por las piezas que encierra, el autor hace su elección estilística, una elección que parece radical, sobre todo considerando la etapa de nuestra vida literaria en que la hace. Aunque es verdad que tenía sus antecedentes en zonas de los poetas llamados premodernistas —José Martí, José Asunción Silva, Evaristo Carriego—, y sus coincidencias, modestas, diríamos, con algunos contemporáneos, como Ramón López Velarde o Antonio Machado. Hace también, sin lugar a dudas, una resuelta opción en cuanto a los asuntos que va a tocar: cotidianos, sencillos, sin hondura, sin vuelo, sin desgarramientos.

> Pocas veces se escribe con el fondo doloroso, con la borra del tintero. Nos limitamos a picotear con la pluma la faz de la tinta...

afirma en *La mariposa y la viga* (solo en sus últimos poemas la pluma tocará la borra). Y en la composición que sirve de prólogo al libro de su hijo César, *Gallo ciego*, insiste en la módica, en la apagada intensidad que cultiva o que aconseja:

> y que todos tus versos, en tu entraña forjados,
> señalen treinta y siete o poco más de grados.

Es un prólogo triste, en que a esas exhortaciones menores que deben servir para guiar la pluma, las lecturas,

la conducta literaria y hasta las expectativas del novel escritor,

> el elogio y el claro perfil de la revista

se suman las propias aspiraciones y convicciones artísticas, sus elecciones conceptuales y formales. Podemos entonces desentendernos del gesto literario y ligero que lo lleva a afirmar:

> Toda mi «arte poética» se reduce a salir:
> cuando regreso a casa tengo algo que escribir.
> «Último piso»

Los consejos que hacen referencia al lenguaje no sobrepasan aquí un nivel primario. Y volvemos al prólogo a *Gallo ciego*.

> En cuanto a idiomas, todos, pero ama el español,
> ese lingote de oro disperso bajo el sol.
> En él escribirás denuesto o madrigal,
> la palabra de barro o la espiritual,
> harás tu periodismo, cátedra o parlamento
> o gruñirás a solas, que es la ley, bajo el viento.

La exhortación parece obvia. ¿Qué otro amor, qué otro idioma en un país de habla hispana? Y no se está refiriendo a un lenguaje literario sino a la herramienta común, de oro pero buena para todo menester. No se trata tampoco, salvo piezas aisladas, de aquel «parlar montañés de viejecita bruja» que atribuye a una de sus abuelas y que sería, según afirma en «Inicial de oro»,

> el mismo que ennoblece, hermanos, mi cantar.

Tampoco emplea nunca el habla de Buenos Aires, pese a que la elogia casi con entusiasmo en *La patria desconocida*:

> [...] quedamos admirados del vení, del vos, del tomá y sobre todo de la dulzura, de la cadencia, de la melosidad de su acento [...]

Así se hablaba en las calles, en el teatro; así cantaba el tango, pero, pese a su sensibilidad y a su declarada admiración, ni esas flexiones verbales ni la práctica corriente del voseo ni otros argentinismos, como observa Carilla, caben en sus versos que procuran el discurso del castellano corriente incluida, sí, alguna forma castiza. En todo caso, se podría percibir a veces, como dice Ghiano, un «asordinamiento porteño». No más.

La elección de un lenguaje está unida, es natural a la adopción de un estilo, opciones que caracterizan sin lugar a dudas una poesía. Por muy prisionero que sea un escritor de su momento histórico, de su tradición literaria y lingüística, siempre es dueño de un espacio, de preferencias, de influencias padecidas o asumidas, de una personalidad, de un gusto. De ahí la posibilidad de esa decisión tan radical de Fernández Moreno que lo separa de la mayoría de sus contemporáneos, argentinos o no. Es una actitud poética que, salvadas las distancias, hace recordar la de muchos poetas franceses posteriores a las grandes escuelas y obras de mediados del siglo XIX quienes, más que reaccionar contra la rica poesía anterior, parecieron salteársela, por no decir que dan la impresión de volver atrás, aunque sin desdeñar algunos discretos aportes.

Cuando irrumpen Borges y el ultraísmo, aquel siente que están llamados a abolir el «rubenismo y el anecdotismo vigentes». Pero distingue:

> [...] muchos poetas jóvenes, que asemejábanse inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas, que tienden a buscar poesía en lo común y corriente y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero estos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura es un error. El miedo a la retórica —miedo justificado y legítimo— empuja a los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante... Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía.

Es cierto que estos tremendismos de Borges fueron, más tarde, aplacados y reconsiderados por su autor, tanto en lo que se refiere a Darío y a sus epígonos como al sencillismo de Fernández Moreno.

Pero lo que pasa con la poesía y con el lenguaje es más importante que todo eso. Nadie niega ya que la escritura y el lenguaje poéticos sobrellevan un trabajo mucho más complejo y rico que el discurso corriente; que, desde siempre, el poeta busca hacer valer sus significados diciendo de otro modo, convirtiendo su texto en un hecho artístico cuyas complejidades, ¿dificultades?, en el campo sintáctico, en el léxico, en el prosódico, mediante las posibilidades de organización extratextuales que le ofrecen su tradición poética y su oído, obligan más la atención del

receptor. Las numerosas formas de repetición —paralelismos diversos, anáforas, rimas, ritmos— y las incontables operaciones retóricas se integran en un tejido o en un enrejado, o como se le quiera llamar, fonético-semántico que cuantos más elementos entreteje, más carga o más capacidad de comunicación posee. Pero aquí hay una deliberada determinación en sentido contrario. En el ya mencionado prólogo a *Gallo ciego* el autor hace esta profesión de fe:

> En lo que a mí respecta, ruego a Dios cada rato,
> que me haga, si es posible, vate más inmediato,
> lugareño, anecdótico, crudo, circunstancial,
> y su ritmo y su buena consonante al final.

Es decir que Fernández Moreno está buscando una máxima inmediatez en aquellos dos planos en que el texto poético supondría un mayor distanciamiento. «Vate más inmediato», dice; y, sin embargo, el anacrónico «vate» ya está alejando su escritura de su habla. Tal actitud implica mutilar, alivianar la densidad de su mensaje, aceptar el embotamiento con que la falta de sorpresa aminora el efecto poético del texto, su carga informativa, su expresividad.

Pero no solo busca y aconseja la inmediatez de la escritura con respecto al habla natural, sino que en la misma pieza reclama y exhorta a la inmediatez en lo que se refiere a la experiencia, procura no poner distancia con respecto a los hechos, a las cosas, a los actos. Tal vez debimos decir, mejor, a la superficie de la experiencia. Ese «crudo» puede referirse tanto a la no elaboración del dato como a la determinación de evitar el más mínimo desvío de su escritura con respecto a aquel. Es decir que acepta y

requiere, por partida doble, quedarse en dos campos que han sido considerados «materia bruta» de la poesía.

Según Yuri Lotman, «la semántica de las palabras de la lengua natural representa para el lenguaje de un texto artístico material en bruto».[1] Y, por su parte, el Spitzer tardío (separado ya de su método psicológico) afirma que «aun en el caso en que el crítico haya logrado relacionar un aspecto de la obra de un autor con una experiencia vivida, con una *Erlebnis*, no significa, incluso es falaz admitirlo, que esa correspondencia entre vida y obra contribuye siempre a la belleza artística de esta última. La *Erlebnis* no es, en suma, más que la materia bruta de la obra de arte, en el mismo plano que, por ejemplo, sus fuentes literarias».

Cuando Fernández Moreno ordena su *Antología* para la Colección Austral (1915-1940), confiesa en las «Explicaciones» previas:

> He tenido que revisar veintidós volúmenes sembrados al vuelo y elegir entre más de mil poemas nerviosamente escritos y editados, todo lo cual ha significado para mí un repaso de la existencia, emoción por emoción, una verdadera tortura, pues nunca he inventado nada.

Y, más adelante:

> Ahora veo que la poesía ha seguido con fidelidad mis pasos sobre el mundo: el pedazo de tierra que me tocó vivir, ciudad, pueblo o campo, el hogar, los hijos, la sangre, mis trabajos y mis vacaciones.

Afirma aun en *La mariposa y la viga*:

1 En *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1970.

> Todo es anécdota: anécdota intelectual, aérea, creacionista, o anécdota de pan y queso. La poesía viene o no viene después.

Sin embargo, no puede trasladar sin trasmutar; no puede ser «crudo» como quisiera. Anecdótico, sí, pero siempre, para empezar, está obligado a elegir, y elegir ya es, en alguna medida, inventar relaciones o estructuras. Lo de «lugareño» no significa siempre y precisamente esa limitación, como otros lo explicaron antes y como él mismo lo rebate con aquello de que «un poeta nacional es un poeta universal que se ha ensañado con su país». También lo de «circunstancial» se aminora porque casi cualquier circunstancia, la más nimia, la más particular, puede provocar el poema o la vivencia que lo determina o de la que surge. Puede. No necesariamente da lugar. Ya es por demás claro que la poesía está tanto en lo que se dice cuanto en cómo se dice. Y que no bastan la circunstancialización o la deixis, que están en el origen de la mayor parte de estas composiciones, para que se dé la poesía o la particular envoltura que en su hacer o en su no hacer la asegura, por muy fuerte que sea la tradición poética que sobrellevan esa situación o ese estado de ánimo —o, incluso, el vocabulario, la sintaxis o la particular organización extratextual en que se inserten—. De modo que los cuatro calificativos que encierra aquel alejandrino, «lugareño, anécdotico, crudo, cincunstancial», que podrían entenderse como definitorios, deben tomarse más bien como aspiraciones, como reafirmaciones del «sencillista» que fue, pero que solo tamizadamente realizó.

En lo que se refiere a su escritura, Fernández Moreno, posmodernista, como otros tantos que se propusieron

sortear aquella escuela y sus bemoles, no pudo o no quiso eludir totalmente su herencia. Por lo menos, en teoría. Mientras que Antonio Machado, uno de sus poetas preferidos, aun asumiendo su admiración por el Darío de *Prosas profanas*, opinaba que «el elemento poético no era la palabra por su valor fónico sino una honda palpitación del espíritu», aquel declara en «Palabras» (*Quiosco*, La Nación, mayo de 1948) un gusto, un deleite por estas que su poesía, por lo menos hasta ese punto, no exhibe.

> Solemos conformarnos, los poetas, con las palabras concluidas como flores abiertas, tal como nos las arroja a la mesa (y cada día trae una nueva) el vaivén de los siglos. [...] Saboreamos su esplendor o su opacidad, pero en cuanto la investigación nos duele, abandonamos la cacería. Sin embargo, cuán hermoso y conveniente sería allegarnos a las ollas siempre hirvientes del habla y levantar la cobertura. Nada tan interesante cómo extraer la palabreja de su salmuera o de su almíbar y, así, más recia o dulce, entregarla a la cuartilla...

Sus versos parecen conformarse con las palabras «concluidas» que menciona al principio, más bien que hundirse en las «ollas hirvientes» que el habla en continua ebullición creadora de su Buenos Aires cosmopolita, con la irreprimible afluencia de idiomas y dialectos y lunfardo y vesre y qué no, ponía a su alcance. Pese, pues, a la cita anterior, y pese a las radicales opciones antes mencionadas, ni la búsqueda de la jugosa, inusitada palabra ni la inmediatez, el apego al habla corriente llegaron tan lejos. Por otra parte, aunque el autor parezca a menudo elegir escribir como un premodernista, surgen también a menudo

oros y músicas, sintaxis y figuras que solo fueron posibles a partir de o después de Darío.

Fernández Moreno no teorizó mucho sobre su práctica artística y, según vimos, afortunadamente o no, sus declaraciones, sus aforismos y sus versos preceptivos fueron traicionados o, por lo menos, no acatados siempre o no muy seguidos al pie de la letra en sus poemas. Y especialmente su determinación de ser, entre otras cosas, un poeta crudo resulta poco menos que imposible cuando se siguen de cerca las pautas convencionales de la poesía. Por muy deliberado que sea el intento de reducir al mínimo la distancia entre el habla corriente y el texto poético, aunque solo fuera por efecto de las más elementales coacciones del verso —la métrica, la rima—, la distancia se establece. Aun cuando se trate de verso *libre*, esa contradicción de términos, que, por otra parte, rara vez aparece en la obra. Por el contrario, se sometió a los rigores del verso métrico entregándose a la deliberada práctica de sus diversas medidas. En sus libros se encuentran los mínimos tetrasílabos que, naturalmente, se pueden confundir con octosílabos quebrados:

> Yo te dije:
> sol y llama
>
> «Yo te dije»

Los pentasílabos:

> Con el crepúsculo
> todo se borra
>
> «Crepúsculo»

Los hexasílabos:

Madre, no me digas:
–Hijo, quédate,
«Madre, no me digas»

Los heptasílabos:

¡Vive Dios que da gusto
verte comer, muchacha!
«Cosquín»

Abundan los versos más famosamente apropiados para lo coloquial, lo narrativo; los octosílabos, de extensión muy cercana a la de las frases naturales del español:

Heredero de una estancia
no quiso nunca estudiar
«Uno»

Aparecen algunos raros decasílabos:

Tengo el cerebro cuadriculado
como tus calles, ¡oh, Buenos Aires!
«Compenetración»

Pero acude con mucho mayor frecuencia a los endecasílabos que, por ejemplo, pueblan la mayor parte de su mejor y último libro, *Penumbra*:

¿A qué estar defendiendo este pingajo
de salud, de alentar, de persistencia
«Soneto XVII»

Y a los alejandrinos:

Yo no sé a quién echar la culpa de estas cosas,
son mucho más felices, por ejemplo, las rosas.
«Las rosas, por ejemplo»

Habría que haber mencionado antes los dodecasílabos, que aparecen de vez en cuando:

Confío a los blandos lomos de tu llama
el dulce tesoro de mi chiquitín.
«A un niño conductor de llamas en el jardín zoológico»

Por otra parte, es muy rico, si bien no siempre admirable, su dominio de las diversas formas estróficas. Empecemos por las brevísimas que le sirven para pincelada o para una prieta figura, como algunos dísticos:

La mitad asombro, la mitad corola,
cada tallo yergue su onza española.
«Mirasoles»

O algún terceto:

Ocre y abierto en huellas, el camino
separa opacamente los sembrados…
Lejos, la margarita de un molino.
«Paisaje»

No faltan las cuartetas hepta u octosílabas que cumplen funciones parecidas, permitiendo una descripción rápida o la simple anotación de un momento:

Liviana como una pluma,
nunca deja de volar:
parece un copo de espuma
desprendido de la mar.
«Gaviota»

Lo mismo puede decirse de los cuartetos endecasílabos o alejandrinos sueltos, más numerosos aún:

> Boliches del camino de Chascomús a Pila,
> flamantes automóviles, caballitos en fila.
> Legaristi, Grijeras, R1 Venao, Liberata…
> Una mitad de barro, otra mitad de lata.
> «Boliches del camino»

Los cuartetos o cuartetas riman en todas las formas posibles. Las rimas son consonantes o asonantes, son pareadas o cruzadas o de redondilla. A veces deja libres los versos impares, como en el romance; otras, combina el verso con su quebrado. Se encuentra algún caso de «cuaderna vía».

Hay un buen número de seguidillas, fechadas en su mayor parte en 1936; en general y como suele, la seguidilla de Fernández Moreno aparece como estrofa suelta, aunque no siempre tan concisa, fina o graciosa como es su costumbre. Pero más de una vez enhebra una sarta de dos, cuatro, nueve seguidillas integrando una composición, y de ese modo se hacen más notorias aquellas carencias y parece menos justificado aun el empleo de esta estrofa.

> ¡Quién me diera un ranchito,
> así como este,
> sin color, sin perfumes
> y sin relieve!
> Con un cuaderno,
> un tintero, una pluma,
> y un gran recuerdo.
> «Rancho»

Este posdariano, este deliberado antidariano, hereda, sin embargo, algunas inveteradas aficiones del maestro, como la de cultivar el mayor espectro posible de versos y la de practicar la mayor variedad de estrofas. Sin abarcar lo que abarcó Darío, se le aproxima. A las estrofas ya revisadas deben sumarse las sextillas, los sextetos, los septetos, las octavas, ya sueltas, ya combinadas. Es imposible, sin embargo, por más que este sea siempre un correcto versificador, dejar de observar reiteradamente que el empleo de unas u otras estrofas parece obedecer por sobre todo al prurito de agotar las diferentes posibilidades formales; hasta qué punto y en cuántos casos carecen de necesidad esas estrofas en que esmera su pluma no justifica su esfuerzo por plegar a ellas su materia.

Esto se puede aplicar muy especialmente a sus décimas de 1928, que adoptan siempre la estructura de articulación tan compleja de la espinela. Esta venía de España con una estricta exigencia de rigor conceptual, íntimamente ligado al rigor de su organización y de su rima; exigencia, a la vez, de que esos rigores fueran la forma ágil y necesaria de su decir. Así la emplearon, espontánea y fácilmente, nuestros payadores. Así la enhebró Julio Herrera y Reissig en dos extensos y extraños poemas: «Desolación absurda» y «La torre de las esfinges». En manos de Fernández Moreno, si bien está siempre (o casi) correctamente compuesta, rara vez corre con ese fluir inconfundible que la caracteriza. Transcribimos uno de sus mejores ejemplos:

> Más triste que en un florero,
> colgante y mustia, una rosa,
> más triste que en jaula hermosa
> encontrar muerto un jilguero.

Más que noche sin lucero,
más que tarde cuando llueve,
marro falsa o beso aleve,
más triste que todo, en fin,
la galera de Chaplín
abandonada en la nieve.
«A Carlitos Chaplín»

Desde sus comienzos echó mano al romance, tan propio de la narración como de la descripción, de las «salutaciones y despedidas» como del diálogo. Después de una muy larga vida en España, el romance pasó temprano a Latinoamérica, donde perduran aún viejísimos anónimos textos, especialmente en el cancionero infantil, y donde le dio nueva vida la influencia de García Lorca. Fernández Moreno los escribe en versos de cinco, de seis, de ocho sílabas, en cuartetas o no, pero cumpliendo siempre con la asonancia de los versos y dejando libres de rima los impares.

Maldonado, Maldonado,
arroyuelo miserable.
¿Dónde naces, pecador?
Te mueres en todas partes.

Entre una roña de casas
es tu fango verdegueante
común cajón de inmundicias
y sepulcro de animales
«Al arroyo Maldonado»

Pero no están confinados a aquellos comienzos. Reaparecen constantemente, y hay un buen número de romances entre sus últimas composiciones.

El soneto, más antiguo que la décima y que venía de más lejos —siglo XIII en Italia, trovadores provenzales, Petrarca—, y que, pese a que ya Santillana había probado suerte con él, solo a partir de Boscán y de Garcilaso se instala en la poesía española, y se queda en ella definitivamente, aunque oscilando, como en la poesía de otras partes, entre períodos de auge y períodos de olvido o de descrédito. Su forma tradicional no varió en cuanto a sus grupos estróficos, de funciones bastante precisas, ni en la organización de sus rimas, abrazadas en los cuartetos y variantes libres pero estrictas en los tercetos. El modernismo volvió al soneto pero tomándose considerables libertades: se los escribe en versos de prácticamente todas las medidas, desde los de tres hasta los de veinte sílabas; el orden de las rimas de los cuartetos puede modificarse. Pero hay cosas que nunca —o casi nunca— cambian: el rigor de las rimas, obligadamente consonantes; el rigor no solo de su distribución estrófica, sin la cual dejaría de ser soneto, sino el de la manera de articularse la materia semántica dentro de esos cuatro grupos; el del obligado, aunque no siempre acatado, vuelco de cuartetos a tercetos; y, algo más ineludible, el peso, la importancia, la concentración de sentido que carga la última línea, ese decimocuarto verso hacia el que todo el soneto crece, que lo remata, lo condensa, lo culmina, que nunca podría o debería ser un verso más, aunque a veces, deliberadamente, en él todo naufraga o se pierde en la nada.

Fernández Moreno firmó numerosos sonetos. Muchos fueron correctos; algunos, buenos; nunca «magníficos sonetos» como se ha escrito. La mayor parte de ellos no se distinguen demasiado de los también numerosos poemas

compuestos por tres o cuatro o más cuartetos que a veces terminan en lo que podría ser un hermoso final de soneto:

Se trastornan los ojos infinitos del mar
«Besó»

Un soneto como el tan merecidamente recordado «A tus vísceras» pasa, luego de la numeración de toda la íntima, oculta materia cantable —y nunca cantada— a un final incongruente e insignificante, que lo frustra:

Harto ya de alabar tu piel dorada,
tus externas y muchas perfecciones,
canto al jardín azul de tus pulmones
y a tu tráquea elegante y anillada.

Canto a tu masa intestinal rosada,
al bazo, al páncreas, a los epiplones,
al doble filtro gris de tus riñones
y a tu matriz profunda y renovada.

Canto al tuétano dulce de tus huesos,
a la linfa que embebe tus tejidos,
al acre olor orgánico que exhalas.

Quiero gastar tus vísceras a besos,
vivir dentro de ti con mis sentidos...
Yo soy un sapo negro con dos alas.

Todas estas menguas se dan, incluso, en mayor o menor proporción, en los sonetos mejores de *Penumbra*. Pese a mencionar en uno de ellos («A Garcilaso de la Vega») sus líneas estrictas; en otro, su obligación de crecer:

Soneto, ay, que solamente hilvano
por ver si crece puro y transparente,
«XXXVII»

No siempre acata esa «ley honda y secreta» ni otras. Si estos poemas son más poesía no es porque sean mejores sonetos sino por la mayor intensidad que los obliga; por la dolorosa concentración del autor en sí mismo, en las interrogantes sobre lo que fue su vida; por el sentimiento penoso de su menoscabo, de su soledad, de su tránsito; por la espera de la muerte.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: UNA SUMA POÉTICA*

Es posible que haya otros libros de Jiménez de más pura poesía, que haya otros poemas suyos de más hallado encanto. Este es el más importante de sus poemas y de sus libros, la suma de ellos, el punto hacia donde se movía toda su obra. Y su vida. Lo que ahora sabe es lo que buscaba, dice, «desde [su] infancia destinada / sin descanso ni tedio».

Su afirmación de que la obra entera de un poeta es un poema, si parece inexacta en otros casos particulares, en el suyo es completamente verdadera. Hay una línea poética, climática, un impulso tendido desde sus primeras palabras hasta estas últimas, a pesar de lo que se fue quedando por el camino, que era mucho, todo. «Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca», escribe en las notas finales.

* Se publicó, en la sección «Notas», con el título de «Una suma poética. El último libro de Juan Ramón Jiménez», en *Número*, año II, n.º 9, julio-agosto 1950, pp. 419-422. Jiménez —así lo llamaba— fue un gran admirado de Idea Vilariño. Lo conoció personalmente, en 1948, cuando el poeta visitó Montevideo, y eso dio lugar a una correspondencia. La presencia de Juan Ramón coincidió con la estancia de José Bergamín en Uruguay, y los desentendimientos entre los dos poetas exiliados se reprodujo entre los jóvenes intelectuales de la generación del 45; Ideà militó en el bando de Juan Ramón Jiménez. Ver, entre otros testimonios, *Diario*, de José Pedro Díaz. Edición, prólogo y notas de Alfredo Alzugarat. Montevideo, Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental, 2011, pp. 218-223. Existe en la poesía de Idea Vilariño un diálogo sutil con la de Juan Ramón Jiménez, todavía pendiente de estudio.

Es la contemplación entregada, despojada, a que lo obliga el mar, «el Contemplado» de Salinas, «el mar que no se sabe», del *Diario de un poeta*, «el mar, más muerte que la tierra», de *Espacio*, el mar a quien vuelve, dice, para acordarse de «por qué ha nacido», el mar «siempre despierto», quien lo lleva a través de los días:

> a este rayeado movimiento
> de entraña abierta (en su alma) con el sol
> del día, que te va pasando en éstasis
> a la noche, en el trueque más gustoso
> conocido, de amor y de infinito.

Él es quien le alcanza, por fin, «ese secreto que siempre había entrevisto, esta seguridad que ahora [lo] ocupa», y que va poseyendo, y entregando, mientras el buque acuna lo que nace:

> el movimiento escelso lento,
> insigne cabeceo de una proa,
> cruzándose con su subir, con su bajar,
> contra el sur, contra el sur,
> enhiesta, enhiesta, como un pecho jadeante.

mientras el cielo, siempre hacia el sur, añade gracias.

La profunda obra del mar se ejerce contra una piedra socavada, trabajada ya, largamente, y se da entonces con la salida, con el secreto, con «esa conciencia en pleamar, en pleacielo, en éstasis obrante universal». Todo su devenir en un punto se suma en este hombre último y total, en esta conciencia plena que ya dio, un día, con su destino, que cobró, por fin, su evidencia, que se reintegra.

> y vi que era mi nombre sin mi nombre,
> sin mi sombra, mi nombre,

> el nombre que ya tuve antes de ser
> oculto en este ser que me cansaba.

Se junta ahora con su niño, con su obra-vida, con su hombre sucesivo. Son frecuentes las llamadas a ese niño, esa obra, ese hombre, y, no tanto, a esa vida. Unas veces el contacto se realiza en un plano sereno, de comprobación feliz; otras, es hondo, de raíz, de carga apretada y dolorosa:

> y abajo, muy debajo de mí, en tierra subidísima,
> que llega a mi exactísimo ahondar,
> una madre callada de boca me sustenta,
> como me sustentó en su falda viva,
> cuando yo remontaba mis cometas blancas;
> y siente ya conmigo todas las estrellas
> de la redonda, plena eternidad nocturna.

«Las tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte», dice, «se me resolvían en conciencia, en comprensión del "hasta qué" punto divino podía llegar lo humano en la gracia del hombre»; y, por ese camino, lo esperaba este hallazgo que, de golpe, le ilumina todo, esta idea de un dios de fondo de aire que no va más allá de lo que puede ir su criatura. El hombre es animal de fondo de aire, y el suyo es un dios hecho con él y con todo lo que en la baja atmósfera mora, es decir, con la conciencia del hombre mejor, que lo comprende todo, que lo crea todo por el solo hecho de existir; con esa conciencia que alimentó antes, tratando de sobrepasarse, a todos los otros dioses, fantásticos, enternecedores engendros.

A la tarea de nombrarlo debemos algunos de los versos mejores, más llenos de sentidos. A través de los veintinueve

cantos, cambiando con las horas, con el mar, con los días —siempre el mismo, no obstante—, reviste atributos nuevos, nombres insospechados, se enriquece con los dones que las cosas todas abdican a su favor.

> aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
> de amor, lo mismo
> que un fuego con su aire.
>
> … la gracia
> que no admite sostén
>
> … el fondo del amor,
> el horizonte que no quita nada,
> la transparencia, dios, la transparencia.

No hay confusión posible; es un dios nuevo, no asimilable a ninguno de los habituales.

> ¡Qué trueque de hombre en mí, dios deseante,
> de ser dudón en la leyenda
> del dios de tantos decidores,
> a ser creyente firme
> en la historia que yo mismo he creado
> desde toda mi vida para ti!

Aunque a primera vista no lo parece, es posible con este dios el trato místico. Todo el poema está dedicado a decirlo. Más aún; es la única razón que fuerza para que el poema salga como un agua subterránea que se encuentra de pronto. Retiene todas las condiciones de la escritura mística, en el más alto grado: el gozo ensimismado de la comunicación, el descubrimiento continuo y apasionado, la búsqueda insistente y ansiosa de definición acercada

para ese dios-conciencia-belleza-poesía, la convivencia exaltada.

> porque estás ya a mi lado
> en mi eléctrica zona
> como está en el amor el amor lleno.

Es un dios que conjuga y resuelve sus dioses anteriores, que se confunde con su dios de Moguer, aquel que estaba azul; que hace posible la conjunción de dos versos tan opuestos como estos: «el niñodios que yo fui un día» y «cual dios —yo niño— estuvo en cada cosa»; que contesta también a todas las preguntas anteriores, en particular a las de «Espacio», poema de 1941-1942, lo más hermoso que ha escrito Jiménez en verso.

> ¿Qué es entonces la suma que no resta;
> dónde está matemático celeste
> la suma que es el todo y que no acaba?

Incluso las preguntas de amor hallan respuesta, las de ese amor suyo por todo, que halla una nueva forma centrífuga, equitativa y pura de recaer en cada ser y en toda cosa, circunstancia. Decía en «Espacio»:

> ¿Qué cosa es este amor de todo, cómo se me ha hecho
> en el sol, con el sol, en mí conmigo?

La misma idea del hombre como animal de fondo de aire tiene sus raíces lejos; andaba hace mucho buscando forma, cambiando versos, para dar expresión a una vivencia profunda y segura. Decía por 1910: «y me ahogo en el mar hondo del aire; y en otra pieza: / de vez en cuando

intenta una escapada / al infinito que lo está engañando [...] / Pero tropieza contra el bajo cielo».

Ahora, una vez sobrepasados los vanos juegos de la forma, los vanos juegos de la vida, a solas, tanteando con antenas dolorosas los muros ciegos, el hombre último, residuo o fruto de un existir profundo, sustancial, incomparable, ya solo tiene para expresar materia trascendente, un mundo conceptual que reemplaza o sublima al sensible, una visión entera de la vida y de su vida escrita. En esta «tercera época», en ese tramo de poesía que sucede a la hermosa madurez, puede decirlo todo con palabras definitivas y, ya, para siempre, dejarlo «todo claro y nombrado con su nombre».

LA POESÍA DE PEDRO SALINAS *

Al desaparecer Pedro Salinas el 4 de diciembre de 1951, dejaba mucha obra sin publicar, entre ella poesía.[1] Si nos guiamos por el poema fechado en 1945, que envió en 1951 a *Número*, podemos asegurar además que no toda esa poesía era reciente. Quiere decir que cualquier afirmación sobre sus versos debe contar con una masa inédita, desconocida en cantidad, calidad, temática.

Sin embargo, hay algo que permite trabajar con tranquilidad, que autoriza un juicio más o menos seguro: es la

* Se publicó en *Número*, año 4, n.º 18, Montevideo, enero-marzo 1952, pp. 54-65, en el número de homenaje que la revista dedicó al poeta a su muerte. Pedro Salinas (1891-1951) fue un poeta preferido de Idea, que fue su lectora desde muy joven. En la entrada del 31 de agosto de 1942, anota en su *Diario* que Manuel Claps le trajo *Obra junta* de Buenos Aires. Idea mantuvo correspondencia con Salinas, a quien solicitaba colaboraciones para *Número* y piezas teatrales para Teatro del Pueblo. Al final de una carta de 1950 que trata esos asuntos, Idea se despide: «No sabe lo que me cuesta escribir a usted, a Salinas, de negocios, como decía en su carta. Seguro que usted no sabe quién es Salinas para mí. Es un poeta. Es uno de los poetas que más he amado». Ver la carta completa en *Idea. La vida escrita*, Montevideo, Cal y Canto-Academia Nacional de Letras, 2007, p. 47. Ver también «Recepción e incidencia de Pedro Salinas en la Generación del 45», de María de los Ángeles González, que estudia el caso y reproduce correspondencia inédita. *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, n.º 11, 2002. Disponible en https://es.scribd.com/document/370129781/Recepcion-de-la-poesia-de-Pedro-Salinas-en-Uruguay.

1 «[...] la mayor dificultad de los desterrados españoles es la publicación. Yo no puedo quejarme, hasta ahora. Pero no quiero fatigar a la Sudamericana, y Losada es muy lento. Si V. sabe de alguna editorial que no repare en arriesgar dinero publicando teatro, cuentos o poesía míos, dígame; de todo tengo, inédito». De una carta fechada el 4 de octubre de 1950.

admirable unidad de este ciclo poético. Quien asiste a su desarrollo a lo largo de unos treinta años tiene la certeza de que el conocimiento de los poemas que faltan no alteraría profundamente las cosas. Hay un proceso, pero se va cumpliendo sin rupturas y sin saltos de un libro a otro, a través de los años, y no se aleja nunca de su línea esencial. Salinas hace su proceso humano y su don poético alcanza plenitud. Eso es todo. La materia con que trabaja, las ideas que maneja, los elementos de que se vale, los recursos estilísticos se van acreciendo sin desmentirse. De tal modo que el trabajo de Spitzer,[2] limitado al estudio de *La voz a ti debida*, es perfectamente aplicable aun a las obras posteriores, y que se podrían aislar las características de su arte incluso en sus primeros libros. «Posesión de tu nombre» en *Presagios*, «Vocación» en *Seguro azar*, contienen clara y precisamente formulado lo más importante de sus ideas.[3]

La explicación de esa continuidad o armonía podría encontrarse quizá en la madurez intelectual alcanzada por Salinas ya en la época de publicación de *Presagios*, o en la línea de su vida que —por lo que se sabe— tampoco acusó rupturas fundamentales;[4] vida activa, variada,

2 *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, Nueva York, RHM, 1942.
3 Su obra poética comprende diez libros editados en el siguiente orden: *Presagios*, Madrid, Índice, 1923; *Seguro azar*, Madrid, Plutarco, 1931; *Amor en vilo*, Madrid, Ed. de la Tentativa Poética, 1933; *La voz a ti debida*, Madrid, Signo, 1933; *Razón de amor*, Madrid, Cruz y Raya, 1936; *Error de cálculo*, México, Fábula, 1938; *Poesía junta*, Buenos Aires, Losada, 1942; *El contemplado*, México, Nueva Floresta, 1946; *Todo más claro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.
4 Si bien Salinas, después del advenimiento del franquismo, fue otro exilado, su vida no sufrió una ruptura violenta, como la de otros españoles, porque él —que ya había pasado tres años como lector de español en la Sorbona (1914-1917) y un año con el mismo cargo en Cambridge (1922-1923)—

viajera, pero pareja. En los hechos tenemos sí un profesor excelente, un viajero incansable, un gustador de arte, un individuo bienhumorado, cordial, eficiente y práctico. En concordancia, aparentemente, «un poeta más amante de Minerva que de Apolo y de Dionisio».[5] Pero hubo también un desarraigo hondamente sentido, un pasado clausurado, una dolorosa historia de amor, una guerra sufrida con conciencia lúcida. Cualquiera de ellos era motivo suficiente para que otro Salinas apareciera. Y sin embargo no hay cambio, no hay ruptura. Es que ese otro ya estaba allí. Estuvo siempre. Bajo las apariencias de una poesía sobria, paradójica, inteligente y escéptica se movía el enamorado iluso, apasionado, agónico, desesperado, el adorador contemplativo del mundo, el hombre herido por los tiempos modernos que se sienta en «el filo de la una» a esperar que lo dejen en paz los luminosos y aparezca la otra publicidad primera del cielo.

Tal dualismo hace difícil el acceso a esta poesía y a este hombre. Ángel del Río[6] sugiere una que podría ser explicación de aquel y cuyo alcance podría extenderse. Se refiere a la modificación del sobrio carácter castellano por influencia de lo andaluz.[7] Pero, a pesar de tener ese planteo

estaba desde 1936 en Estados Unidos como profesor del Wellesley College (de donde pasó en 1939 a la Universidad John Hopkins, en Baltimore).
5 Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
6 Ángel del Río, *Pedro Salinas: vida y obra*, Nueva York, RHM, 1942.
7 Aparte de la huella personal que deja Sevilla en Salinas, su estancia allí nos sugiere una reflexión que se refiere al entrecruzamiento de las dos ramas madres de la poesía española desde la época clásica: la castellana y la andaluza. Si en la generación anterior dos grandes poetas andaluces, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, llegan a su madurez bajo el influjo severo de la mano castellana que templa en ellos su genio meridional (caso que se repite luego en forma diversa en Lorca y Alberti), ahora, veinte años más

algunos atractivos, parece más completo y más probable como explicación de su estilo poético y vital —que son tanto uno mismo— lo que propone Guillén en su artículo; lo radical de la reacción contra todo lo que se pareciera al romanticismo «putrefacto», al simbolismo difuso, incluso a Juan Ramón admirado y querido y cuya influencia es decisiva e increíblemente persistente y profunda en Salinas. Es una reacción formal, conceptual y vital también. Hay como vergüenza del verso pleno, del poema de gran aliento, del sentimentalismo, un pudor del lirismo que le busca formas coloquiales, que busca parecerse al simple pensamiento lógico, que a veces se parece a la impotencia. Así como en lo personal se evitaban los abusos capilares, el desaliño, los desplantes, la bohemia —todo abandono y todo exceso—, al escribir se buscaba el rigor, la lucidez, la sobriedad, la mesura. Hasta se llega, por Salinas y Guillén[8] sobre todo, a eludir los atractivos del ultraísmo, del folclorismo, del surrealismo, de los que Salinas incorporará, única y casi siempre definitivamente, los escasos elementos que se corresponden con él sin apartarle un ápice de sí mismo. Todo eso está hecho de pudor. Y tal vez esta sea la explicación definitiva.

Esa asepsia, esa contención, ese buenhumor y esa lucidez engañan con respecto al poeta y a la poesía. Pero remedando su verso decimos que «se le veía el otro». Aunque sería preferible decir «el otro» por ese que se

tarde, Pedro Salinas y Jorge Guillén —que le sucede en la cátedra de Sevilla como antes le había sucedido en la Sorbona— recibirán en reciprocidad el influjo beneficioso del ardor del mediodía que pone una nota cálida en su severidad conceptual (págs. 12-13).

8 La vinculación personal y literaria de estos dos poetas merecería un capítulo aparte que no cabe en este trabajo.

había compuesto para vivir y para perecer. Es el «Yo no soy yo, soy este» de Juan Ramón, que insiste a través de toda la obra y que es una forma de lo que Spitzer llama el «trascendentalismo», el *ver detrás* que Salinas, sistemáticamente, aplica al mundo.

El trascendentalismo, el trasver, puede en este caso interpretarse de diversas maneras: como la técnica de una poesía conceptista, o como una posición filosófica, o como un hábito intelectual, o como todo ello a la vez. Es innegable, eso sí, el vínculo de tal fórmula con la posición de Salinas frente a la realidad, y no hay más remedio que mirarlo desde su propio punto de vista.

Es una relación difícil de puntualizar por contradictoria. Salinas es un adorador de la realidad, como él mismo dice de Góngora, «un enamorado» de la realidad. Es, al mismo tiempo, un negador, un escéptico de ella. El mundo no tiene vigencia propia. Ser es ser percibido. Por los ojos del hombre «le llega el necesario don de ser contemplado». Esa idea, que es de *Razón de amor*, de 1936, ya estaba en *Don de la materia*, de 1923, referida también al tacto. Las cosas, que en las tinieblas eran nada, se ponen a existir por acción de la luz que las ofrece a la mirada y, vueltas a la sombra, de nuevo son rescatadas por la «luz del tacto». Sin embargo, al mismo tiempo, Salinas no cree en los datos de los sentidos. Estos son otro apoyo de la ilusión, no dan ninguna certidumbre.

El inocente tacto
—la ilusión antiquísima y con guantes
de que el mundo es tangible y se le toca—.

La realidad, pues, no tiene pruebas, no se la puede demostrar. Creer en ella es un buen pretexto para seguir

viviendo. Pero aun la vida es una ilusión; la vida y la propia vida, «las memorias llamadas nuestra vida».

A pesar de todo, no hay idealismo absoluto en el sentido de una negación radical de la realidad. Lo absoluto es el rechazo de lo contingente. La consecuencia, una búsqueda de lo esencial que, es claro, debe estar más allá de las vanas apariencias y que lo mantiene incansablemente buscando *detrás* de ellas.

De ahí nace el trasver. Y se constituye en su principal «procedimiento» lógico, psicológico, retórico. Es una forma auténtica de su espíritu.

En los poemas de amor se pueden separar abundantes ejemplos de los diversos usos a que le aplica. Incluso le sirve de pretexto para amar. La mayor parte de los poemas de *La voz a ti debida* lo atestigua. «Te busqué por la duda», dice, «por el dolor, por la angustia... por eso te perdí / que tú ibas por las últimas terrazas de la risa, del gozo, de lo cierto». Pero él hace a un lado a ese ser frívolo, sonriente y desamorado y va por la mujer que está debajo, *detrás*, por «la desconocida, / alta, pálida y triste / que es mi amada y me quiere / por detrás de la risa». El libro, que termina desesperadamente, con fracaso, separación, dolor, desecha aplicadamente todo lo que es apariencia para buscar un inalcanzable verdadero ser.

Ella no es su cuerpo, «el cuerpo que te lleva / como un milagro / en vilo»; ni es sus accidentes, «los trajes, las señas, los retratos». Tampoco su vida la revela:

> El que te busque en la vida
> que estás viviendo no sabe
> más que alusiones de ti
> pretextos donde te escondes

Hasta lo que ella *era*, lo que parecía, era ilusión, era apenas

> dulce materia firme en la que el mundo
> con nieves o con sol, con pena o dicha,
> se entretenía caprichosamente
> en modelar prodigios, rostro y alma,
> sin que tú hicieses nada
> sino aceptarlos con sonrisas
> mirarlos en tu espejo
> e irte luego con ellos por la vida
> como si fuesen tú.

«Ella» está detrás de todo eso, desnuda de todo eso, sin pasado, sin sonrisas, sin circunstancias, detrás de sí misma, de esa que anda por el mundo «disfrazada de otra, hija siempre de algo», que lo hiere en su evidencia, que no lo quiere. El canto se aplica a convencerla, a pedirle que deje ya las ficciones, a negar tantas «sombras, copias, retratos, simulacros» con que se encubre «ella, la irrefutable Tú», y diciéndolo aclara cada vez un poco más su tarea, su búsqueda, y llega a definir el afán por alcanzarla en lo cierto de modo tal, que vale no solo para ella sino para las cosas todas, para la realidad, como ella enmascarada y esquiva.

> Ansia
> de irse dejando atrás
> anécdotas, vestidos y caricias,
> de llegar
> atravesando todo
> lo que en ti cambia
> a lo desnudo y a lo perdurable.

En *Todo más claro* aparece —en «El inocente»— la misma fórmula, pero aplicada a sí mismo y referida a la idea de culpa. Es un buen ejemplo de la situación de *Todo más claro* dentro de la obra saliniana. Los planteos, los esquemas, hasta los términos de comparación siguen en la misma línea. Pero el todo, aunque tanto o más discursivo que antes, está menos viciado de intelectualismo, es más angustioso, más trágico. «El inocente» retoma aquella idea: «Yo no soy yo», tampoco soy «mi sombra», ni mis hechos —sucesión de ademanes carceleros—», ni «mi crimen». Todo lo que sucedió o sucede en él es accidente que solo hace eso: «pasar» en él sin tocar su ser último. Y el cine, que tan a menudo estuvo en sus versos, vuelve otra vez para darle una imagen útil y aclaradora: después del «fin» la pantalla, «condenada sin remedio» a sufrir «veloces fechorías, pasiones aparentes, falsos besos», se queda «inmaculada, ajena»,

> vuelta a la soledad, toda desnuda,
> se ve la tela blanca, blanca, blanca.

De nuevo está buscando la desnudez, el fondo despojado, pero con un impulso que procura algo más, que no se conforma con separar al yo de sus formas engañosas. Ahora hay un atributo, la inocencia, que es el verdadero blanco. Lo que importa es «separarme a mí de mi pecado». Los caminos son los acostumbrados. Es el sentimiento de culpa, elemento nuevo, que nos sitúa en otro plano.

El trasver no se queda en el terreno humano. Forma parte de lo que Federico de Onís llama «su técnica desrealizadora» y muchas veces no tiene más alcance que cualquier otra figura literaria.

Se ha querido ver en esa técnica desrealizadora una prueba de insatisfacción de la realidad. También la tendencia a la «enumeración caótica» se ha explicado por el disgusto del mundo. Podría ser así.[9] El mismo Salinas lo declara del principio al fin de su obra. En *Presagios* hablaba de «esa bola / imperfecta de este mundo / buen fruto para una mano / de ciego»; pero en instancias más graves lo sigue despreciando en lo sucesivo «por un mundo concreto y virgen» que existe detrás y que lo invalida a sus ojos. En *Razón de amor* queda constancia de la resistencia que levanta en él, de la disconformidad que le hace rechazarlo perennemente, por lo excepcional del momento de tregua:

> una conformidad de mundo y ser
> de afán y tiempo, inverosímil tregua,
> se entraba en mí.

Consecuencia de ese disgusto es la preferencia por las vísperas, por la inminencia. Su segundo libro —en prosa— se titula *Vísperas del gozo*; en *Todo más claro* —en «Lo inútil», en «El cuerpo fabuloso»—, se confirma expresamente el amor por lo imposible, por lo que está a salvo de la contingencia:

> sin temor a que mueras, o a que salgas
> del eterno jardín y se te vea,
> andando por las calles de la tierra,
> vestida de mujer a nuestro lado.

Por lo que está a salvo del cambio, del movimiento, del devenir, de la inconstancia, de la muerte. Hijos de ese

9 Leo Spitzer, *La enumeración caótica*.

amor son el deseo de inmovilidad, la quietud como ideal. Es una indudable manifestación de disgusto, de angustia. Es la quietud, la paz final lo que se buscan los amantes al cabo de su locura; es lo sumo del amor, su sueño

> de no ser ya movimientos
> de acabar este vaivén
> este ir y venir de cielos
> a abismos, de hallar por fin
> la inmóvil flor sin otoño
> de un quererse quieto, quieto.

Y es la razón última de todo movimiento:

> cuando al universo
> se le aclare la razón
> final de tu movimiento
> no moverse, mediodía
> sin tarde, la luz en paz,
> renuncia del tiempo al tiempo.

Flor sin otoño, mediodía sin tarde, luz sin crepúsculos; abolición del tiempo y del suceder. En «Pasajero en museo» la idea de quietud se complica con otras; con la de salvación, con la de eternidad, con la de esencialidad. En las paredes del museo, «Isabel, Juana, Clara Eugenia y más: / la suficiente anónima por bella... el cuello, lirio, la sonrisa, apenas, y al fondo los imperios de las nubes...» están a salvo en su ahora, el que eligieron. En los marcos «se estrella sin cesar lo relativo / y ni su blanca espuma os alcanza». Fuera de ellos, el devenir, la lucha, el movimiento. Y también la idea de movimiento tiene más carga que antes. Significa riesgo, daño, «mil víctimas presuntas, las hormigas / al andar, y mi aliento y las estrellas / que

empaño, si respiro, fatalmente». Significa la vida que se escapa entre las manos, el río hacia la muerte:

> Por vosotros no lloro, que estáis muertos,
> lloro por mi morir, que va corriendo
> aquí en mi pulso sin poder pararlo
> porque la vida dicen, dicen, dicen,
> es eso, es un correr, sin paradero.

Consecuencias del riesgo, de la obligación de elegir y del daño que el movimiento implica, son el miedo, la culpa. El miedo, que consigue más intensa expresión en «Hombre en la orilla», alcanza aquí a manifestarse por oposición a la seguridad de aquellos que los marcos escudan, que tienen «ya abolido lo siguiente, lo inmediato, el terror de lo que sigue»:

> Nunca pasará nada en ese cuadro,
> irá, vendrá la luz por nuestros cielos,
> y en ese azul no hay soles que se pongan.

El mundo consigue realizar ese ideal —la luz en paz— en un momento pasajero pero que reviste las formas de la eternidad. Es la plenitud del mediodía, «equidistante de los dos crepúsculos». El día está en el fiel. A su luz no resisten arcanos. Es un momento nomás, pero allí, en el sumo equilibrio, en la quietud radiante, en la claridad total, en la lucidez sin tiempo, «el presente, que tanto se ha negado, se entrega. Dentro del hombre / ni esperanza empuja, ni memoria sujeta». No hay antes ni después, historia ni porvenir. Se llega al ser último.

> Radiante mediodía. En él el alma
> se reconoce: esencia.

> Por las campiñas ya del puro ser
> viene, va, se recrea.

El tiempo se detiene, el presente se entrega, se toca el centro del yo, las esencias. El círculo se cierra.

La luz, yendo y viniendo de uno a otro crepúsculo, socava la idea de eternidad sustituyéndola por la de cambio, por la de tiempo. El mediodía, al conceder la luz inmóvil y sin sombras, la claridad suma, al hacer posibles la abolición del tiempo y del suceder, deja que el mundo se parezca más que en cualquier momento a un platónico mundo de ideas. Y la luz va cobrando un sentido cada vez mayor. La cita de Guillén puesta al frente de *Todo más claro* habla de la luz. También el prólogo del libro y el título mismo se refieren a ella integrándola en la labor del poeta. La poesía busca hacer luz en el hombre y sobre las cosas. Aclarar, aclarar hasta donde sea posible, y más. Aún ahora, cuando el hombre civilizado está reclamando para sí el título de «príncipe de las tinieblas» —ahora, como siempre—, la poesía «es obra de esclarecimiento». Todo poema digno, dice, acaba en iluminaciones. Y en realidad sus propios versos estuvieron siempre buscando eso: su conflictual búsqueda —tan a menudo contradictoria— con puntos de partida en realidades opuestas: día-noche, mundo externo-mundo interior, vigilia-sueño, cuerpos-sombras, etcétera, toda su dialéctica del mundo quiere, sobre todo, eso: poner el mundo en claro.

Otras dos citas de Guillén, que encabezan «El contemplado», también se refieren a la luz, y en «Salvación por la luz», última parte del poema, confluyen y consiguen su planteo definitivo dos elementos fundamentales: la luz y

la mirada. Si al mundo, para existir, le es don indispensable el de ser contemplado, para el hombre ser es igual a percibir. La vida es un mirar y el hombre no es más que «un momento de esa larga mirada paralela del tiempo»; la dura nostalgia de los muertos es de luz, de visiones:

> los que ya no te ven sueñan con verte
> desde sus soterrados soñaderos.

Las almas —cada una por un tiempo— asomadas a los ojos siempre se están reponiendo; si una cae otra viene a sustituirla en el mirar, «herencia inagotable, afán sin término».

> Siento a mis padres, siento que su empeño
> de no cegar jamás
> es lo que bautizaron con mi nombre.

La vida quiere ver, seguir viendo. Pero tanto como ella quiere ver, quiere lo demás ser visto. «Las cosas se achican para caberte en los ojos», porque ser vistas es la condición de su existencia. Es más. «Todo quiere ser cuerpo». Lo que no está siendo, lo que está por ser, lo que ha dejado de ser busca forma. Las sombras que dejan dos seres concretos al retirarse de un amor quedan «heridas por una gran nostalgia de materia», que se traduce por dolor y que se acrece soñando afanosamente con el retorno

> a esta corporeidad mortal y rosa
> donde el amor inventa su infinito.

Lo contemplado y la mirada. Esas son las dos piezas que quedan, indestructibles y eternas. «La mirada de mis ojos y tú, que te estoy mirando». Habría que preguntarse

si, al fin, no es un solo término, el yo, el que subsiste. Pero aun conservando aquel par último, infinitamente enfrentado, no hay nada seguro. No se puede —por más carga intelectual que se dé al concepto *mirada*— creer en los sentidos. Lo percibido es simulacro con que se conforman los ojos, las manos —«cosecheras de apariencias»—, y que el poema —«galán de lo que se esconde—, / que puede más y más alto» que los sentidos, solo alcanza a poner «mucho más claro». ¿Qué queda entonces?

La negación del mundo externo —como dice Spitzer— se convierte en una situación particularmente angustiosa para el español, hombre de sentidos agudos, especialmente apto para «ver el mundo», y se convierte en un juego trágicamente gratuito puesto que no puede legitimarse (como en los místicos) por la ascensión hacia Dios.

Es el caso de Salinas, pero este se salva de la desesperación y del silencio por una tremenda contradicción: enamorándose de un mundo en el que no cree y que intelectualmente le disgusta, con un amor que adora, indaga, sufre y se engaña, de la misma manera que le pasaba con la mujer de *La voz a ti debida*. Aunque por detrás de ese amor, en la más honda instancia, siga sabiendo —no deja nunca de saberlo aunque le duela cada vez más el mundo— que todo no es más que ilusión, más que lo que nos creemos; que la propia vida es una historia improbable, tan fabulosa como lo imposible y que como este solo puede, «por un tiempo / que a veces se confunde con la vida», conseguir

> que alguien crea que existe, que le estrecha,
> y que es capaz de amar. Y que le ama.

LUIS ROSALES *

La colección La Encina y el Mar se propone, según reza la solapa de este libro de Rosales,[1] «evidenciar la identidad espiritual de los pueblos de habla española a través de la creación poética; mostrar y demostrar el grado de madurez y florecimiento que hoy alcanza su lírica, y servir a la difusión y conocimiento recíproco de los valores poéticos originales de ambas orillas de la hispanidad».

Lamentablemente, de los cuatro libros editados, los dos que tenemos a la vista, el primero y el cuarto, Panero[2] y Rosales, representan un nuevo fracaso de la esperanza, exponen crudamente la falta de significación y de destino, de mensaje y de canto que padece la actual poesía española. Se vuelve a hacer notorio lo contrario de lo que se quiso probar: que «el grado de madurez y florecimiento en la lírica de habla española» no es muy estimable. No se *evidencia* tampoco, no podría evidenciarse ya que no hay tal, «la identidad espiritual de los pueblos de ambas orillas de la "hispanidad"», palabra peligrosa. La medianía es un índice tan valioso como el genio, y ella en este caso señala una radical, una irreductible disparidad entre «ambas orillas». Y no hablemos de «valores poéticos originales»,

* Esta reseña se publicó en *Número*, año 2, n.º 10-11, setiembre-diciembre 1950, pp. 627-628.

1 *La casa encendida*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949; 112 páginas.

2 Leopoldo Panero, *Escrito a cada instante*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Col. La Encina y el Mar, 1949. (N. de E.).

puesto que su existencia es lo que más rotundamente niegan estos volúmenes.

La dureza de juicio que convoca *La casa encendida* deriva en todo momento de la intención de leerlo y criticarlo como poesía. Una vez apartada esa presunción, comienzan a aceptarse estimables virtudes y a conocerse un ser emocionado y solo, pasando entre recuerdos, pero un ser, a pesar de eso y más a menudo de lo que podría disimularse, decepcionante, coloquial, católico, reducido. En cuanto a los versos, su mayor pecado es su prosaísmo. Se pueden escribir como prosa, sin que nada tironee ni se incomode, los versos que dicen: «Volvíamos de la clase / donde nosotros nos sentábamos entre el latín y entre el silencio de ella; / yo te había dicho: "Espera en el pasillo, ¡no seas tonto! / no es preciso dar clase de latín para esperarla". / Y tú me respondiste: "—Debo entrar, ¿sabes?; me es necesario entrar; / estoy acostumbrándome, / y aprendiendo a callar junto a ella"».

Y a tal pecado se debe añadir el peso de las correspondientes virtudes, puesto que las que existen harían su buen papel en una novela: la extensión en el tiempo, la riqueza del recuerdo, la novedad de las emociones, las cualidades de tema y de ambiente, esa larga casa, encendida de milagro, visitada por quienes fueron amados, como un alma.

Una vez más queda mostrado que las bellas vivencias no alcanzan; que la poesía es tarea más dura y difícil que la exposición emocionada de un pasado poético o de un presente de soledad y fantasmagorías.

Así como se auxilia constantemente con recursos extraños —definiciones, explicaciones, narraciones—, Rosales no vacila en valerse de medios tipográficos que parecen tener aquí menos sentido que nunca. En el mismo

poema alternan redondas, bastardillas, versalitas, según una dosis de significación casi siempre subjetiva, incomprensible y, en todos los casos, inútil.

El sentimiento de Rosales queda incomunicado e ineficaz en su casa vacía, en su pequeño mundo sin trascendencia posible, en su cándido deísmo, casi beatería.

Los dibujos, de José Caballero, son descendencia bastarda del bastardo Dalí.

CARLOS BOUSOÑO, POETA *

«Bien conocido es» Bousoño, dice Dámaso Alonso, «como uno de los mejores poetas jóvenes de España». También como estudioso de la literatura está conociendo auge a la vera de aquel, su maestro y patrocinador. Aunque innegable, esa afirmación tiene un valor relativo pues que «mejor» en España, ahora, no quiere decir mucho; no tiene puntos de referencia. También se tiene a Aleixandre y a Alonso por los poetas mayores de España, y es cierto, pero de una España esterilizada, que quebró uno de sus más ricos y fecundos movimientos literarios expeliendo la casi totalidad de sus elementos creadores.

Por otra parte, y como consecuencia, un poeta «bien conocido» en España ya no es un atractivo y un signo para el público y los poetas hispanoamericanos, tal es la desvinculación, tal el desinterés que hay de por medio. España ha quedado fuera del juego, y las miradas se han dirigido a los exilados: De Onís, Salinas, Juan Ramón, Barea, tantos otros.

No se conocía, pues, a Bousoño poeta. Este libro[1] —en realidad obra completa, pues comprende los dos anteriores, *Subida al amor* y *Primavera de la muerte*, y el último grupo de poemas, *En vez de sueño*— permite reparar plenamente esa omisión. Certifica además su relativo interés en medio de la insignificante producción

* Se publicó en *Número*, Montevideo, año 5, n.º 23-24, abril-setiembre 1953, pp. 264-266.
1 *Hacia otra luz*, Madrid, Ínsula, 1952.

poética española actual y el interés auténtico del primero de los títulos —*Subida al amor*—, que lo presenta como un nuevo poeta místico de singular catadura.

A pesar de la singularidad, estos poemas aceptan en bloque los caracteres generales de la poesía mística. También son los habituales el interés y el desagrado que provoca este apasionado instando a su Dios en el tono de la más apremiante excitación sensual.

Bésame, arráncame los besos, sórbeme
la vida con tus grandes labios, bébeme.

No hace más que seguir una tradición y, a lo que parece, un imperativo del tema al plantear la comunicación mística en términos del amor físico. Y el profano se pregunta una vez más a qué infierno de impúdicos o de soberbios irían a dar quienes se acercan de tal modo a su Dios y vocean luego por el mundo la confesión de sus sublimes contactos o de sus tremendos deseos. Pese a las objeciones que pueda ofrecer en estos sentidos más bien extraliterarios, es en esa cuerda, y forzándola al máximo, donde Bousoño consigue su mejor poesía. En «Salmo desesperado», como el amor y la pasión humanos ya no alcanzan, clama su urgencia en términos de celo animal. Y es indudable que el resultado es fuerte.

Como el león llama a su hembra y cálido
al aire da su ardiente dentellada,
yo te llamo, Señor. Ven a mis dientes
como una dura fruta amarga.
....
Voy oliendo las piedras y las hierbas,
voy oliendo los troncos y las ramas.

Voy ebrio, mi Señor, buscando el agrio
olor que dejas donde pasas.

Dime la cueva donde te alojaste
donde tu olor silvestre allí dejaras.
Queriendo olerte, Dios, desesperado
voy por los valles y montañas.

Toda la primera parte tiene ese tono de fervor, de ardorosa invocación, y el verso es casi siempre expresivo y resonante, con crujidos de erres y golpes de tes en cada verso y todas las úes posibles. En los dos libros siguientes se pierden esa fuerza, ese sonido, esa expresividad. Todo se vuelve más conceptual, discursivo, coloquial. Pregunta, responde, duda; necesita habitualmente de un interlocutor y echa mano a un amigo, a la amada, a su mismo Dios.

No basta, no basta, dices,
—No basta, dices. Flaqueza
de mi corazón será.
No me basta esa certeza.

El acento religioso recae ahora sobre el Nuevo Testamento y la pasión sobre la mujer. Aparecen influencias indisimuladas: el Juan Ramón de la *Segunda antolojía*, Bécquer, Machado.

Sobre el pretil de un puente, solitario,
rostro amarillo y tal, un hombre escribe
a su perdido amor. (Eco engolado,
romántico le asiste.)
Para dar el matiz de grave empaque
requerido por trance tan sublime
enlevitado va…

La originalidad, el vigor, el mensaje, cuanto hacía el valor de la primera parte se diluye, va desapareciendo en las siguientes, y hacia el fin del volumen ya se ha perdido toda esperanza en el porvenir de esta voz joven y desorientada.

VICENTE ALEIXANDRE

(1898-1984)

I. Sobre *Sombra del paraíso* *

«Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la poesía y qué sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente. Vergüenza, añadiré para los más romos, no de su inclinación a la poesía escrita, sino de su entrañable instinto poético». Y más adelante: «La vida —ella— cada vez la siento más absorbente y tiránica; única. La vida, naturalmente; no mi vida, y también mi vida».

La certeza de Aleixandre se ha trocado. Su último libro estalla de euforia poética y de eso que lo ha invadido totalmente; la vida. Ni vestigios ya de la antigua sensación de vergüenza; en cambio, complacencia en la voz, gozo en las palabras, alegría de poder expresar sin límites, con voz madura y llena, un mundo de vida y muerte paradisíacas.

Verdaderamente no parece Aleixandre un poeta de la triste España de ahora. Mujer, amor, naturaleza, algo de muerte. Eso es el libro. Parece todo. Eso y sus infinitas y extensas combinaciones. El canto es claro, las palabras poéticas, los versos entre libres y resonantes de solo

* Se publicó bajo el seudónimo de Ola O. Fabre en *Clinamen*, año II, n.º 4, enero 1948, p. 51.

la última vocal acentuada, sin consonancia ni asonancia estrictas, dispuestos libremente pero a menudo medidos: alejandrinos, endecasílabos y sus fracciones.

> Cómo nació el amor? Fue ya en otoño
> maduro el mundo,
> no te aguardaba ya. Llegaste alegre,
> ligeramente rubia, resbalando en lo blando
> del tiempo. Y te miré. Qué hermosa
> me pareciste aún, sonriente vívida,
> frente a la luna aún niña, prematura en la tarde,
> Otoño y hermosa; blando y tarde.

En general se asiste a un discurrir contemplativo pero exaltado y dadivoso, que necesita un interlocutor. Este, necesidad o vicio retórico, se resuelve en el poema en formas dialogantes o invocativas que restan mucho y en ningún caso agregan:

> Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia
> Pero a quién amas, dime?

Por momentos, por escasos momentos, el monólogo invocativo deja de aparecer retórico y se torna convincente y trágico:

> Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida
> es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy
> solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces,
> sin verte,
> derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente
> te imitan.

El valor es dramático más bien que poético.

Dámaso Alonso denuncia esta obra como «una de las cimas de la poesía española contemporánea». Pero eso no es verdad. Más aún: se puede decir que el libro tiene poco de bueno y que ese poco es lo que le queda de *Espadas como labios*, de *La destrucción o el amor*, del Aleixandre de los «tigres del tamaño del odio» del que escribía:

> Es el instante, el momento de decir la palabra que estalla,
> el momento en que los vestidos se convertirán en aves,
> las ventanas en gritos,
> las luces en socorro,
> y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
> se convertirá en una espina
> que dispensará de la muerte diciendo:
> Yo os amo

II. Sobre *Nacimiento último* **

En 1935, cuando se publicó *La destrucción o el amor*, Aleixandre se plantó en la poesía española junto a Guillén y Salinas (Lorca es un caso aparte) encabezando el brillante grupo que se afirmó del 25 al 30. Fue una floración de poemas inteligentes y jocundos, más hijos —parece— de Juan Ramón que de Machado pero en guerra abierta con la melancolía en las letras y el romanticismo en la actitud vital (salvo, claro está, algún toquecito cuando quedaba muy bien).

La línea poética que partiera del provocativo y confesado estímulo de «un psicólogo de incisiva influencia» culminaba en ese libro, el tesoro de su obra en verso y que puede mencionarse como un raro tesoro, ya que contiene —y ya es contener— una media docena de los más hermosos poemas de la moderna poesía en lengua española.

Aparecía en Aleixandre mucho de lo que Salinas y Guillén se inhibían tanto; lo que les falta, según decía Jiménez quitándoles demasiado: «la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural, mejor; naturalidad de lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía. Les falta ¡dios nos la dé! "gracia"». A él, en cambio, le faltó aprender algo del recato de aquellos, de su horror por la literatura, de su pudor. Y es por eso que, al pronunciarse un poco más ese desequilibrio, la fácil hermosura de *Sombra de paraíso*, el libro siguiente, sostenida aún por gracias y milagros, ya desinteresaba por su acusada falta de rigor, de contención. También porque se veía traicionado, reducido al encanto de algunas

** Se publicó en *Número*, año V, n.º 23-24, abril-setiembre 1953, pp. 263-264.

figuras sorprendentes, de algunas líneas felices, el interés que despertara la experiencia de los libros anteriores, que ha sido calificada de surrealismo. Surrealismo en todo caso que no parece haber partido de la profunda aventura surrealista francesa sino, como el mismo poeta parece afirmar, de las revelaciones del psicoanálisis.

Después de *Sombra de paraíso* ya no podía extrañar mucho la inanidad de este último volumen.[1] Con criterio blando reúne poemas que no cupieron en otros libros, como los *Retratos y dedicatorias* (entre ellos «Las barandas», dedicado a Julio Herrera y Reissig), o que llegaron tarde y perdieron sus libros, como los *Cinco poemas paradisíacos*. Solo la primera parte, *Nacimiento último*, se justifica y reclama, por sus temas sobre todo —la muerte, la ausencia del amor, la voz que quiere callar—, la atención de quienes han seguido la obra de Aleixandre.

> Cantad por mí, pájaros centellantes
> que en el ardiente bosque convocáis alegría
> y ebrios de luz os alzáis como lenguas
> hacia el azul que inspirado os adopta.
> Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
> y en vuestro grito expresáis la inocencia
> del mundo. Cantad…

Versos que como cualesquiera otros ejemplifican esa vistosa e insatisfactoria mezcla de encanto y debilidad, con su «ebrios de luz» imperdonable, sus adjetivos fáciles, su aparato paisajista, su retórica de invocaciones e imperativos. La facilidad tiene otros caminos: el de

1 *Nacimiento último*, Madrid, Ínsula, 1953.

la sencillez, por ejemplo. Véase estas dos estrofas, las primeras del poema dedicado a Gabriela Mistral:

Lago transparente
donde un puro rostro
solo se refleja.
Grandes ojos veo,
frente clara, luces,
boca de tristeza.

Como se ve, el libro es receptáculo de cosas demasiado distintas para que se pueda hablar en general, para que sea justo otro análisis que el de cada poema o grupo de poemas por separado. Es posible que lo más justo fuera pasar por alto esta aglomeración y esperar otro libro que fuera un verdadero jalón —para bien o para mal— en la carrera de Aleixandre. *Nacimiento último* es, más que nada, un testimonio de la complacencia consigo mismo de un poeta maduro y muy ensalzado en su país; de su convicción de que cuanto salga de su boca, de su pluma, es importante y se debe al mundo.

III. Vicente Aleixandre, un gran poeta fracasado***

«Alguna vez he escrito», recuerda Vicente Aleixandre en la nota preliminar a su *Poesía superrealista*,[1] «que no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en ese sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?».

Así es: no lo fue. Y por ello el título del libro es engañoso; entendido con mucha laxitud, podría abarcar toda la obra en verso del autor; aplicado con rigor, podría descartarla toda (excluidos, por su deliberada intención, los «poemas en prosa» que ocupan la primera parte del volumen). Treinta años antes, en su *Literatura española, siglo XX*, Pedro Salinas había hecho, más rotundamente aún, la misma afirmación: «Aleixandre no es un poeta superrealista». Y procedía a hacer una clara y precisa delimitación entre su sensibilidad, sus temas y su visión del mundo, de franca filiación romántica, y sus formas expresivas que, estas sí, habían asimilado las enseñanzas del surrealismo: «[…] en su lengua poética adopta decididamente y con brillantez y acierto no superados en español, ni acaso en otros idiomas, todas las libertades ofrecidas por esta escuela».

*** Es el tercer escrito que Vilariño dedica a Vicente Aleixandre (1898-1984) y desde el título proclama que será el último. A pesar de este artículo, a Aleixandre le dieron el Nobel en 1977. Se publicó en *Marcha*, Montevideo, año XXXIV, n.º 1.618, 10 de noviembre de 1972, p. 30.

1 Vicente Aleixandre, *Poesía superrealista*, Barcelona, Barral, 1972.

Esas libertades rompen las estructuras lógicas, hacen saltar los esquemas verbales, por momentos vuelven críptico el texto (aunque el lector comprende siempre, a condición de sumergirse con el poeta), esas libertades despliegan sus bellezas y sus riesgos en especial, aunque no exclusivamente, en las formas figuradas.

> Es el instante, el momento de decir la palabra que estalla,
> el momento en que los vestidos se convertirán en aves,
> las ventanas en gritos,
> las luces en ¡socorro!
> y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
> se convertirá en una espina
> que dispensará de la muerte diciendo:
> yo os amo.[2]
>
> «El vals»

Pero dichas «libertades», hoy, después de haber sido ejercidas por décadas en todos los grados del esplendor o de la pobreza, ya no resultan tan deslumbradoras como en los años treinta, si bien es cierto que, cuando alcanzaron plenitud y verdad expresivas, conservaron su impacto y su belleza:

> Se querían como las flores a las espinas hondas,
> a una amorosa gema del amarillo nuevo,
> cuando los rostros giran melancólicamente,
> giralunas que brillan recibiendo aquel beso.
> Se querían de noche, cuando los perros hondos
> laten bajo la tierra y los valles se estiran
> como lomos arcaicos que se sienten repasados:
> caricia, seda, mano, luna que llega y toca.
>
> «Se querían»

2 Es la misma estrofa que Vilariño citaba en su reseña de 1948, en *Clinamen*. (N. de E.)

A partir de *La destrucción o el amor*, seguramente el punto más alto de su poesía, la palabra de Aleixandre se ha ido haciendo más obvia, más explícita y aun retórica, aunque por momentos reaparezcan su hermoso desenfado, la osadía o la violencia de sus aproximaciones, el apasionado lirismo:

> ¿Quién soy yo que no escucho mi voz entre los truenos
> ni mi brazo de hueso con signo de relámpago
> ni la lluvia sangrienta que tiñe la hierba que ha nacido
> entre mis pies mordidos por un río de dientes?
> ¿Quién soy, quién eres, quién te sabe?
> ¿A quién amo, oh tú, hermosura mortal, [...]
> a quién, a quién amo, a qué sombra, a qué carne,
> a qué podridos huesos que como flores me embriagan?
>
> «Tormento de amor»

Frente a estos versos ya no hablaríamos hoy de surrealismo. Se trata de mecanismos definitivamente asimilados, incorporados a la poesía. Parece indudable, pues, que el título presente solo ha sido un buen pretexto para una necesaria antología de Aleixandre, para una bienvenida relectura de su obra. Siempre tendremos que agradecer que se nos recuerde la existencia de poemas como «Humana voz», como «Se querían», como el final de «Ven, siempre ven»:

> Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente,
> redondez casi rodante
> que luces como una órbita que va a morir en mis brazos;
> Ven como dos ojos o dos profundas soledades,
> dos imperiosas llamadas de una hondura que no conozco.
> ¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
> Ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;

Ven, que ruedas como liviana piedra,
confundida como una luna que me pide mis rayos!

Pero esta antología, preparada por el propio autor, es además, también, muestrario de su fracaso, de las fallas y de las flaquezas de su obra.

El de Aleixandre es uno de los casos más difíciles y hasta, diría, más dolorosos de la moderna pòesía española. Ha escrito algunos de los más hermosos poemas o, más precisamente, algunos de los más hermosos pasajes, o, tal vez, algunos de los mejores versos de la lengua, «de los más ricos y traspasados de pasión», como escribió Dámaso Alonso, pero su trayectoria poética es la historia de un fracaso.

Cuando en 1935 publicó *La destrucción o el amor*, podían parecer insinceras o incomprensibles estas palabras que escribió en 1932 para lá *Antología de la poesía española (1915-1931)* de Gerardo Diego: «Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la poesía. Y qué sensación postrera de vergüenza ronda al poeta intuitivamente». Nada parecía más alejado de su hermosa obra de entonces.

En 1972, en sus setenta y dos o setenta y cuatro años (el dato varía: 1898 o 1900), el repaso de este volumen parece darle la razón. Su enemigo parece haber sido la facilidad, la riqueza fácil de la expresión, el fácil fluir de la imaginación, la fácil retórica del discurso. Y, en otro plano, las limitaciones de su mundo poético, aparentemente tan vasto: amor-muerte-naturaleza. O más bien la fijeza de su incrustación en esos ámbitos, fijación que no dejó que se enriquecieran, perdiendo así vitalidad, intensidad, lujos.

Es notable la continuidad casi obsesiva de ese vasto mundo cerrado a través de contingencias tremendas, como la guerra española. Por lo que conocemos, para su poesía es como si nada hubiera pasado. En lo que coincide con muchos otros grandes y pequeños poetas españoles que siguieron impávidos, redactando para la eternidad sus obras completas e incontaminadas mientras su mundo se derrumbaba y los poetas del mundo entero, conmovidos, escribían páginas desgarradoras.

Volviendo a su facilidad, es posible que de ese y de otros pecados sea responsable el Neruda de las *Residencias*. Dicen quienes lo siguieron de cerca que, por su influencia, Aleixandre deja su primera y contenida poesía en versos cortos y rigurosos, en la línea de sus hermanos mayores, Salinas y Guillén, y se lanza al verso extenso, al poema largo y discursivo, apoyado cada vez más en cierta retórica.

Sea como fuere, una vez que todas sus potencias, su vitalidad, su fuerza lírica, su capacidad de inversión en lo oscuro, su profundo erotismo, su espléndida sensualidad hubieron culminado en *La destrucción o el amor*, cada nuevo libro significa una pérdida o un desistimiento de lo mejor, pese a que aquí o allá reaparezcan ya el verso corto y mesurado, ya la antigua intensidad, el fiero destello apasionado que se estrella hermosamente en palabras.

Pero esos retaceados relámpagos no son suficientes para declararlo «uno de los maestros vivos de la poesía castellana», como hace la contratapa. Los hay mucho mayores que este hombre excepcionalmente dotado para el lirismo que no pudo, no supo ser un gran poeta.

EL EJEMPLO DE NICANOR PARRA *

Nicanor Parra es una figura de creciente importancia dentro del panorama de la poesía actual chilena. Nacido en San Fabián de Alico en 1914, es profesor de Mecánica Racional. Y el libro que editó en 1954 y que sirve de pretexto a esta nota rompe un silencio editorial de quince años.[1]

Es posible que los *Poemas y antipoemas* se distribuyan en ese largo lapso; es posible que sean recientes y producto de una inspiración singularmente versátil. La extensión de la tercera y última parte del libro y el parejo aliento mayor de las piezas que la integran parecen abonar la primera hipótesis. Aceptándola, los primeros poemas retroceden y tres etapas de esta poesía se ubican en el tiempo de manera cómoda y comprensible. Puede suponerse que la escasez de producción o el deseo de dar a

* Se publicó en *Marcha*, Montevideo, año VII, n.º 758, 1º de abril de 1955. Se publicaron conjuntamente con este artículo los poemas «Notas de viaje» y «La víbora». La recepción de Parra fue temprana y fuerte en Uruguay, especialmente dentro del grupo de la revista *Número*. Un año antes de que saliese el importante artículo de Idea, el 23 de abril de 1954, Emir Rodríguez Monegal enviaba desde Chile un artículo para *Marcha* —«Vida literaria en Chile: Quiénes son los jóvenes y dónde se les encuentra»— que acompañó con poemas de Gonzalo Rojas y de Nicanor Parra, del que anunciaba la edición de *Poemas y antipoemas*. En la segunda época de *Número*, Emir hace la crónica de un encuentro con el chileno en Londres y Mario Benedetti le dedica un ensayo abarcador y reivindicativo: «Parra descubre su realidad» (año I, n.º 1, abril-junio 1963, pp. 65-74), y publican «Manifiesto», su beligerante poema que concluye con un verso que se volverá emblemático: «Los poetas bajaron del Olimpo» (pp. 160-163).

1 *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile, Nascimento, 1954.

la imprenta todo lo acumulado llevó al autor a combinarlo en un libro que, seguramente, hubiera ganado con la amputación de sus dos primeras partes.

La primera de ellas, bastante caótica, pasa del juego a la composición moralizante, a la estampita romántica, a la evocación autobiográfica. La segunda, de inspiración más personal, solo tiene interés como pasaje a la tercera. Esta comprende las obras más significativas, las únicas, sin lugar a dudas, que se hacen tomar en consideración. Sin embargo, todo el conjunto tiene un innegable atractivo. No es fácil decir en dónde radica. Posiblemente en la personalidad misma del escritor, en el aire áspero y desgarrado que exhibe unas veces y oculta las más.

En cuanto a la formulación misma, Nicanor Parra elude todo interés. No hay nada en sus versos que no anduvieran haciendo hace veinte años los poetas de vanguardia de habla española. No escatima los toques *pour épater* al lector, los despropósitos, los finales truncos o desconcertantes, los viejos clisés surrealistas. Ni el onirismo, el absurdo y la asociación descabellada. Y, naturalmente, lo «antipoético», incluso lo repugnante.

> Me río detrás de una silla
> Mi cara se llena de moscas
> ...
> Yo tartamudeo,
> Con el pie toco una especie de feto.

Esto es más viejo aún. Hace un cuarto largo de siglo que Dalí y Buñuel dijeron esas cosas en lenguaje cinematográfico.

A medida que se avanza en la lectura, los numerosos lugares comunes de la primera parte —«Todo está como

entonces... Con su pálido manto de tristeza»— hacen sitio a otros no menos comunes pero más al día —«los kioscos favorecidos por la muerte»— y a facilidades como la de este final de poema:

> Por todo lo cual
> cultivo un piojo en mi corbata
> y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

Estas pobrezas segundas se encadenan siguiendo un procedimiento que merece una objeción mayor: prácticamente, Parra no puede prescindir de lo narrativo para organizar un poema. El establecimiento de una anécdota es su llave y proporciona la estructura que soporta todo lo demás. Y esto es común a las tres partes del libro. Dice en el primer poema: «Una vez andando / por un parque inglés», y lo sigue practicando en el resto de esa primera parte: «Eché a correr sin orden ni concierto / como un desesperado hacia la playa»; en la segunda: «Un cura, sin saber cómo / llegó a las puertas del cielo». Y culmina en los poemas más enjundiosos de la tercera:

> Pasé una época de mi vida en casa de unas tías
> a raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas
> cuyo fantasma las molestaba sin piedad
> haciéndoles imposible la vida.

En el mismo riguroso y coloquial pasado están escritos los poemas más ambiciosos de esta última parte: «La víbora», «La trampa», «Soliloquio del individuo».

La narración no es la negación de la poesía lírica. Es simplemente otro género. Parece claro que cualquier barrera terminante entre los géneros literarios resulta artificial y es sobrepasada por la realidad, de tal modo que no

se puede hacer cuestión de que un poeta eche mano al diálogo o a la anécdota. Pero en este caso la narración se convierte en el vehículo exclusivo. Y eso tiene un sentido y se suma a otros indicios que hacen evidente un carácter clave de esta poesía, carácter que nos ha llevado a hablar de «El ejemplo de Parra». Se trata de una actitud *a priori* de poeta vergonzante que empieza por avergonzarse de sus sentimientos —las piezas románticas de la primera parte, que son una excepción solo hasta cierto punto— y termina por avergonzarse de la poesía; que trata de disimularse tomándola en broma, tomándose en broma, tomando en broma al lector; cohibiendo la amargura, la rebeldía, la tristeza; disfrazándolo todo.

Tal vez Parra debió elegir otro género más desapegado. Tal vez no pudo elegir. Es más: sin duda alguna era la poesía la forma que necesitaba su amarga visión del mundo. La cruel ironía, la áspera burla que ejerce, y cuanto se ha objetado anteriormente, no impiden que la queja emerja por algunos resquicios. Quiere desecharla con los versos que comienzan la tercera parte —y que solo pueden aplicarse a esta, aunque hablan del libro todo—:

> Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
> la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
> menos aun la palabra dolor,
> la palabra torcuato.
> Sillas y mesas sí que figuran a granel,
> ¡Ataúdes! ¡Útiles de escritorio!
> Lo que me llena de orgullo
> porque, a mi modo de ver,
> el cielo se está cayendo a pedazos.

Sin embargo, aparecen. Y él no es más —ni menos— que uno de esos dolidos *cavalieri della luna* que declara combatir. Uno de esos pobres hombres que cargan con todo el dolor del mundo, con toda su imperfección y su belleza y, al mismo tiempo, un niño desamparado y abrumado por las cosas, que no puede con la vida ni pide socorro.

> Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
> un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
> un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.
>
> «El peregrino»

Solo que lucha, resiste, juega y hace trampas para no entregarse a la poesía, para que esta no sea la simple voz de su dolor. Y consigue despistar al lector hasta que se le escapan algunos versos como esos, que lo venden y desnudan la honda vena de su lirismo.

Parra ha sorteado muchos de los peligros que acechan a los poetas sudamericanos: la divagación, el formalismo y el intelectualismo, el vicio de las metáforas y el del adjetivo por el adjetivo, y, el más difícil y más cercano, el influjo de Pablo Neruda. Como también ha querido sortear a cierto poeta patético y romántico que se llama Nicanor Parra, ha dado con otros y ha caído en las virtudes de la prosa. «La víbora» es un buen ejemplo de lo que puede alcanzar con burlada lógica y eficaz sentido del humor.

Es también una de las mejores muestras del interés que, a pesar de las objeciones, provoca esta poesía, interés que obliga a poner atención en su obra futura y en el papel que le tocará llenar dentro de la poesía sudamericana.

La indecible vanidad que aqueja a algunos artistas, y en especial a este, lo llevó a reprocharme con aspereza, unos quince años después, cada palabra de cada uno de estos juicios de una joven desconocida que recordaba con precisión.[2]

2 Este párrafo final fue agregado por la autora para su publicación en libro. Seguramente el reproche fue comunicado en el encuentro poco cordial que tuvo con Parra en Cuba, en 1968, donde coincidieron en el Congreso de Intelectuales de La Habana.

UN POETA: JUAN GELMAN *

«Juan Gelman», escribe Cortázar en el prólogo de *Interrupciones*, «ha querido que su libro se abriera con unas palabras mías... Jamás un amigo me pidió algo tan difícil». Y después: «Quisiera decirlo desde ya; no estoy presentando este libro de Juan, lo estoy simplemente acompañando».

Sin duda que era difícil «presentar» este libro, estos libros; es difícil incluso leer estos poemas, padecerlos, tolerarlos. Es imposible «comentarlos». Pero, al mismo tiempo, tampoco se puede dejar que esto, que este acontecimiento, que este fuego vivencial y poético suceda como un libro más, caiga como una piedra muda. En todo caso es posible y es imprescindible mostrar estos versos, hojeándolos, dejándolos decir esto o aquello, dejándolos gritar «a pobres poetas sin fuerza y sin luz la nueva de [sus] cantos puros», como dijo Parra del Riego en el poema a Walt Whitman. Y los pobres poetas sin fuerza y sin luz que lo escuchamos tendríamos tal vez, y sin tal vez, que avergonzarnos. Y callarnos.

* Se publicó en *Brecha*, Montevideo, el 5 de mayo de 1989, a propósito de *Interrupciones* I y II, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, Ediciones Último Reino, 1988. En el otoño del 2000, cuando Gelman vino a Uruguay en busca de su entonces nieto o nieta desaparecida, Idea estuvo a su lado en el homenaje que se le tributó en el teatro El Galpón, el 4 de abril, y en sus palabras de bienvenida dijo: «Yo tengo pocas admiraciones, y este Juan Gelman es una de las más antiguas, de las más firmes y profundas». Sus «Palabras para Juan Gelman» se reprodujeron en el ya citado *Idea. La vida escrita*, p. 107. Gelman escribió especialmente para el mismo volumen «Idea Vilariño o la memoria del mañana», pp. 8-9.

Parece, puede parecer, les parece mucho a los europeos, es de recibo, que tanto dolor, tanta desnuda pena, tanto desgarramiento como sufre e inflige Gelman, están perimidos, ya no pueden mencionarse, tocarse. No es de buen tono. Mario Benedetti, Carlos María Gutiérrez tendrían que callarse ya; nuestros grandes cantores populares tendrían que dejarse de fastidiar con esas cosas. Pero digo que no. Que no. Todo lo que pasó no está muerto y enterrado; sucede, está sucediendo aún en nosotros. Y está pasando en los cuatro puntos cardinales. Como pasó antes. Todavía nos conmovemos cuando los macabeos se van a resistir a las montañas. Cuando Jesús gime «Elí, Elí», cuando Aquiles llora a Patroclo muerto. Todavía nos hiere aquel clavo que alguna vez, hace tanto, o no, nos partió el alma. Equivocando a Manrique, pensamos: «Volvamos a lo de ayer / que está tan poco olvidado / como aquello».

«Yo no me voy a avergonzar», escribe Gelman, «de mis tristezas, mis nostalgias. Extraño las callecitas donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso. ¿Acaso soy otra cosa? Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo, desesperaron a mi madre, me echaron del país, asesinaron a mis hermanitos, a mis compañeros los torturaron, deshicieron, los rompieron. Ninguno me sacó de la calle donde estoy llorando al lado de mi perro. ¿Qué dictadura militar podría hacerlo? ¿Y qué militar hijo de puta me sacará del gran amor de esos crepúsculos de mayo donde la ave del ser se balancea ante la noche?».

Ataca defendiéndose ya de aquel rechazo, del desdén intelectual que exige impaciente, que reclama que se termine de una vez con esas historias.

> ¿y palos
> te dan para que calles? // ¿y
> dicen que estás equivocada? / ¿que
> no vengas con tus sueños? /
> ¿que hay bastante dolor? / ¿que mirés el
> pájaro rojo que tranquilo cruza el cielo? /
> ¿pone su huevo en el olvido?

Pero la voz de este viudo de su patria, este huérfano de su hijo, este solo de sus compañeros sigue alentando por sobre las páginas como un indeclinable soplo de dolor calcinante, de ternura y de soledad y de tristeza, repitiéndose, balbuceando a veces, consumando, otras, versos de belleza suma, llenando de sí líneas de otros, cosas del tango, perdiendo el respeto a la sintaxis, a las concordancias, a las desinencias, a lo que sea, para que los versos digan lo que quiere decir. Porque las palabras, que a veces pueden salir «chorreando sangre de las pobres alas», no siempre son de confiar.

> ¿y si los sustantivos estuvieran equivocados?
> ¿si la palabra esqueleto no fuera un esqueleto?
> ¿si el esqueleto fuera un perfume o música que va a la fiesta abriéndose en una esquina del sur?
> ¿si el esqueleto frente a frente fuera un árbol?
> ¿tuviera en una hojita la cara de los compañeros?

El último verso nos lleva de la mano a lo que de veras le importa arrojar sobre la página, a la memoria triste y

ardiente, a la pasión de su país que abarca cuanto perdió, fue destruido.

¡Oh mi país! ¡furioso! ¡triste! ¡fusilado! ¡bello!
vos
que me empezaste y quiero que me acabes
en la mitad de vos / país/ amparo

ayudame a juntar todas mis almas /
no me dejés de vos / país / paisame

Y, aun,

noches dulcísimas del sur
donde quisiera estar bajo la cielo /
como mirar / como pasión / también
perro si no se puede de otro modo

Y amargas, también amargas noches del sur cuya impronta tampoco se borra:

esos pasos ¿lo buscan a él?
ese coche ¿para en su puerta?
esos hombres en la calle ¿acechan?

Noches en cuya sangre se anegó sin remedio hasta la dulce pulpera de Santa Lucía, cuyos pechos suaves ya no dan calor «a un solo gramo del país».

¿acaso no está corriendo la sangre de los 16 fusilados en Trelew?
¿no están las sábanas pegajosas de sangre amantes?
¿y llena de sangre la pulpera y sus ojos ahogados en sangre?
¿y la calandria hundida en sangre y la gloria del día?

Tiernamente implacables se están todos aquellos que arden «en la memoria como fuego». El hijo que despertaba «como calor que nunca iba a morir».

no quiero otra noticia sino vos /
cualquiera otra es migaja donde
se muere de hambre la memoria /

con la cabeza gacha ardiendo mi alma
moja un dedo en tu nombre / escribe las
paredes de la noche con tu nombre /
sirve de nada / sangra seriamente /

¿ardés contra la ciega de la muerte?
¿me despadrás para despadecerme?

Tiernamente implacables se están en él constantes los compañeros muertos.

la noche te golpea la cara como los pies de Dios /
¿qué es esta luz que sube de los muertos? / ¿ves algo
a la luz de esta luz? / ¿qué ves? / ¿huesitos? /

alma
que te das / ciega / contra paredísimas /
te deshacés / sangrás / sudás / llorás /
sin conseguir que una sola huesito
del paco suba o tiemble / inútil alma /

Camina «sobre un piso de huesos», dice, «agachado hacia los compañeros que se fueron». Paco «que dura», Roque «que arde al final de la memoria», Haroldo triste, Diana.

¿al solcito estarán
dulce furia? / ¿crujen
como hojas en otoño? / ¿escriben
«patria o muerte» en las paredes
de la dolor la soledad? / ¿juntan
ramitas en los ojos amados? /

Y la Claudia que también vuelve y vuelve.

los pechos de la Claudia acariciaban como siglos /
ahora se deshacen como siglos /
como tristezas al pisar /
vos / Claudia / te parabas como un pajarito /
abrías los ojos / y empezaba la hermosura del día /

El habla se hace directa en la pregunta tristísima, en la mención sobria y patética, en la también directa afirmación.

¿te acordás de la vida?
se despiden diciendo «suerte»
para decir «que sigas vivo» o sea
«seguí viviendo vos»

no le sacaron una sola palabra

Y en estilo más directo aun, si es posible:

atelectasia pulmonar hemorragias dijeron los médicos
«los golpes la picana la violación la cárcel de la madre»

Pero a este doliente sin sosiego que anda «por plazas y por calles con la memoria en la mano», que anduvo «saliendo de un muerto / entrando en otro muerto o roto», enredado en ternura y en tristeza, a veces la memoria lo

arroja en una marea desgarradora, en una feroz ola de odio y rabia contra la destrucción de tanto que fue amor.

me ensuciaré cogiendo con tu sombra
te mostraré mi rabioso corazón
te pisaré loco de furia
te mataré los pedacitos
te mataré una con paco
otra te mato con rodolfo
con haroldo te mato un pedacito más
te mataré con mi hijo y en la mano
y con el hijo de mi hijo / muertito
voy a venir con diana y te mataré

te voy a matar / yo
te voy a matar

Y sobre tanta vida que regresa intolerable, sobre aquel pasar herido, «envuelto en pólvora y horrores», andan ellas, las compañeras, las amadas. «Aquí mataron a la negra diana —golondrinitas misteriosas hacían nido en su pelo—; cae de nuevo claudia y se deshace». Pero también en la memoria.

bellas caminan bajo el sol / abren lentas
sus mujeres nocturnas / dejan caer
lunas sobre esta vida miserable / una luna
delira en su verdad / otra pajara
sobre mi pulso / dulce sos mujeres

Y el amor amor.

estoy hablando de cuando vi tu alma /
y la alegría entró en mí como un desconocido /
y mi alma agradecida tuvo extraños primores /

y te amé duplicadamente / te amé por vos y por mí /
para este fin de amor fuimos nacidos /
para esta desnudez /

Y, después de varias estrofas y de varios avatares:

este amor es más difícil que cagar en un frasquito /

En cuanto a la poesía, ella es una con la mano que escribe. «¿Por qué tristeás, manita? / mano que hoy anda con la boca abierta / loca / triste». Pero es sobre todo una con la memoria, memoria enconada, implacable, dulce, embravecida, ensañada, sin sosiego. «Podrías estar avanzando a empujones por un río de tristeza / con la tristeza al cuello / los ojos ciegos ya de tristeza», y entonces podría saltar la poesía:

consolación / memoria /
triste tal vez / pero ya no tristeza / dolor
tal vez / pero memoria / consolación / abrigo /
suavidad de los días o lomo
donde descansa el corazón salvaje /

Va desgarrado entre opuestos: «¡asco del mundo y belleza del mundo!; entre el espanto de saberse vivo / en esta soledad de arena oscura / y el escándalo de la belleza incesante / los disparos de la belleza incesante».

¿por qué dolés tanto /
belleza? / ¿me pegás
como si fuera tu hermanito? /

Y no se acaba de entender lo que sucede.

dame palabras para jugar y dormir / antes que
de cejas para abajo / y aun de ojos y de boca para abajo /
empiece a no entender de nada /
mi corazón salga gritando que no entiende que no entiende /
y las mudanzas y las furias de las bestias
se pongan tranquilamente a comer /
¿qué haríamos entonces con la discreción de los espíritus /
la inteligencia de las lenguas / el aire / las palabras?

Alguien se ocupará un día de lo que Gelman ha hecho en estos dos tomos con la poesía, con las palabras, con los versos, con su tormenta de comparaciones, con su sistema de preguntas, con tantas otras cosas. Digo aquí que ha de ser difícil acercarse a otro libro más lleno de tristeza, de belleza y de amor.

ÍNDICE

Biblioteca Artigas
Colección de Clásicos Uruguayos
VOLÚMENES PUBLICADOS

1. — **Carlos María Ramírez:** ARTIGAS.
2. — **Carlos Vaz Ferreira:** FERMENTARIO.
3. — **Carlos Reyles:** EL TERRUÑO - PRIMITIVO.
4. — **Eduardo Acevedo Díaz:** ISMAEL.
5. — **Carlos Vaz Ferreira:** SOBRE LOS PROBLEMAS SOCIALES.
6. — **Carlos Vaz Ferreira:** SOBRE LA PROPIEDAD DE LA TIERRA.
7. — **José María Reyes:** DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA DEL TERRITORIO DE LA REPÚBLICA O. DEL URUGUAY (Tomo I).
8. — **José María Reyes:** DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA DEL TERRITORIO DE LA REPÚBLICA O. DEL URUGUAY (Tomo II).
9. — **Francisco Bauzá:** ESTUDIOS LITERARIOS.
10. — **Sansón Carrasco:** ARTÍCULOS.
11. — **Francisco Bauzá:** ESTUDIOS CONSTITUCIONALES.
12. — **José P. Massera:** ESTUDIOS FILOSÓFICOS.
13. — **El Viejo Pancho:** PAJA BRAVA.
14. — **José Pedro Bellan:** DOÑA RAMONA.
15. — **Eduardo Acevedo Díaz:** SOLEDAD Y EL COMBATE DE LA TAPERA.
16. — **Álvaro Armando Vasseur:** TODOS LOS CANTOS.
17. — **Manuel Bernárdez:** NARRACIONES.
18. — **Juan Zorrilla de San Martín:** TABARÉ.
19. — **Javier de Viana:** GAUCHA.
20. — **María Eugenia Vaz Ferreira:** LA ISLA DE LOS CÁNTICOS.
21. — **José Enrique Rodó:** MOTIVOS DE PROTEO (Tomo I).
22. — **José Enrique Rodó:** MOTIVOS DE PROTEO (Tomo II).
23. — **Isidoro de María:** MONTEVIDEO ANTIGUO (Tomo I).
24. — **Isidoro de María:** MONTEVIDEO ANTIGUO (Tomo II).
25. — **Daniel Granada:** VOCABULARIO RIOPLATENSE RAZONADO (Tomo I).
26. — **Daniel Granada:** VOCABULARIO RIOPLATENSE RAZONADO (Tomo II).
27. — **Francisco Xavier de Viana:** DIARIO DE VIAJE (Tomo I).
28. — **Francisco Xavier de Viana:** DIARIO DE VIAJE (Tomo II).

29. — León de Palleja: DIARIO DE LA CAMPAÑA DE LAS FUERZAS ALIADAS CONTRA EL PARAGUAY (Tomo I).
30. — León de Palleja: DIARIO DE LA CAMPAÑA DE LAS FUERZAS ALIADAS CONTRA EL PARAGUAY (Tomo II).
31. — Pedro Figari: ARTE, ESTÉTICA, IDEAL (Tomo I).
32. — Pedro Figari: ARTE, ESTÉTICA, IDEAL (Tomo II).
33. — Pedro Figari: ARTE, ESTÉTICA, IDEAL (Tomo III).
34. — Santiago Maciel: NATIVOS.
35. — Alejandro Magariños Cervantes: ESTUDIOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS Y SOCIALES SOBRE EL RÍO DE LA PLATA (Tomo I).
36. — Alejandro Magariños Cervantes: ESTUDIOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS Y SOCIALES SOBRE EL RÍO DE LA PLATA (Tomo II).
37. — Juan Zorrilla de San Martín: LA EPOPEYA DE ARTIGAS (Tomo I).
38. — Juan Zorrilla de San Martín: LA EPOPEYA DE ARTIGAS (Tomo II).
39. — Juan Zorrilla de San Martín: LA EPOPEYA DE ARTIGAS (Tomo III).
40. — Juan Zorrilla de San Martín: LA EPOPEYA DE ARTIGAS (Tomo IV).
41. — Juan Zorrilla de San Martín: LA EPOPEYA DE ARTIGAS (Tomo V).
42. — Juana de Ibarbourou: LAS LENGUAS DE DIAMANTE.
43. — Eduardo Dieste: TESEO - LOS PROBLEMAS DEL ARTE.
44. — José Enrique Rodó: ARIEL - LIBERALISMO Y JACOBINISMO.
45. — Mateo Magariños Solsona: PASAR.
46. — Héctor Miranda: LAS INSTRUCCIONES DEL AÑO XIII (Tomo I).
47. — Héctor Miranda: LAS INSTRUCCIONES DEL AÑO XIII (Tomo II).
48. — Martín C. Martínez: ANTE LA NUEVA CONSTITUCIÓN.
49. — José P. Varela: OBRAS PEDAGÓGICAS. LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO (Tomo I).
50. — José P. Varela: OBRAS PEDAGÓGICAS. LA EDUCACIÓN DEL PUEBLO (Tomo II).
51. — José P. Varela: OBRAS PEDAGÓGICAS. LA LEGISLACIÓN ESCOLAR (Tomo I).
52. — José P. Varela: OBRAS PEDAGÓGICAS. LA LEGISLACIÓN ESCOLAR (Tomo II).
53. — Eduardo Acevedo Díaz: NATIVA.
54. — Eduardo Acevedo Díaz: GRITO DE GLORIA.
55. — Carlos Roxlo: SELECCIÓN DE POESÍAS.
56. — Antonio D. Lussich: LOS TRES GAUCHOS ORIENTALES.
57. — Elías Regules: VERSOS CRIOLLOS.
58. — Osvaldo Crispo Acosta: MOTIVOS DE CRÍTICA (Tomo I).
59. — Osvaldo Crispo Acosta: MOTIVOS DE CRÍTICA (Tomo II).
60. — Osvaldo Crispo Acosta: MOTIVOS DE CRÍTICA (Tomo III).
61. — Osvaldo Crispo Acosta: MOTIVOS DE CRÍTICA (Tomo IV).
62. — Carlos Reyles: BEBA.
63. — Eduardo Acevedo Díaz: LANZA Y SABLE.
64. — Juan Zorrilla de San Martín: CONFERENCIAS Y DISCURSOS (Tomo I).
65. — Juan Zorrilla de San Martín: CONFERENCIAS Y DISCURSOS (Tomo II).
66. — Juan Zorrilla de San Martín: CONFERENCIAS Y DISCURSOS (Tomo III).
67. — José P. Varela - Carlos María Ramírez: EL DESTINO NACIONAL Y LA UNIVERSIDAD - POLÉMICA (Tomo I).
68. — José P. Varela - Carlos María Ramírez: EL DESTINO NACIONAL Y LA UNIVERSIDAD - POLÉMICA (Tomo II).
69. — Delmira Agustini: ANTOLOGÍA.
70. — Javier de Viana: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo I).
71. — Javier de Viana: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo II).
72. — Juan Manual de la Sota: HISTORIA DEL TERRITORIO ORIENTAL DEL URUGUAY (Tomo I).
73. — Juan Manual de la Sota: HISTORIA DEL TERRITORIO ORIENTAL DEL URUGUAY (Tomo II).
74. — Benjamín Fernández y Medina: CUENTOS.
75. — Joaquín Torres García: LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO (Tomo I).
76. — Joaquín Torres García: LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO (Tomo II).
77. — Agustín de Vedia: LA DEPORTACIÓN A LA HABANA.
78. — Martín C. Martínez: ESCRITOS SOCIOLÓGICOS (1881-1885).
79. — José E. Rodó: EL MIRADOR DE PRÓSPERO (Tomo I).
80. — José E. Rodó: EL MIRADOR DE PRÓSPERO (Tomo II).
81. — Pedro Figari: EDUCACIÓN Y ARTE.
82. — Francisco Acuña de Figueroa: ANTOLOGÍA.
83. — Romildo Risso: POESÍAS.
84. — Carlos Reyles: ENSAYOS (Tomo I).
85. — Carlos Reyles: ENSAYOS (Tomo II).
86. — Carlos Reyles: ENSAYOS (Tomo III).

87. — Ernesto Herrera: TEATRO COMPLETO (Tomo I).
88. — Ernesto Herrera: TEATRO COMPLETO (Tomo II).
89. — Víctor Pérez Petit: LOS MODERNISTAS (Tomo I).
90. — Víctor Pérez Petit: LOS MODERNISTAS (Tomo II).
91. — Luis Melián Lafinur: LAS MUJERES DE SHAKESPEARE.
92. — Dámaso Larrañaga: SELECCIÓN DE ESCRITOS.
93. — Prudencio Vázquez y Vega: ESCRITOS FILOSÓFICOS.
94. — Carlos Reyles: LA RAZA DE CAÍN.
95. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo I - Primera Parte).
95. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo I - Segunda Parte).
96. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo II).
97. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo III).
98. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo IV).
99. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo V).
100. — Francisco Bauzá: HISTORIA DE LA DOMINACIÓN ESPAÑOLA EN EL URUGUAY (Tomo VI).
101. — Horacio Quiroga: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo I).
102. — Horacio Quiroga: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo II).
103. — Carlos María Ramírez: CONFERENCIAS DE DERECHO CONSTITUCIONAL.
104. — Fernán Silva Valdés: ANTOLOGÍA.
105. — Yamandú Rodríguez: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo I).
106. — Yamandú Rodríguez: SELECCIÓN DE CUENTOS (Tomo II).
107. — Justino Zavala Muniz: CRÓNICA DE UN CRIMEN.
108. — Ramón Píriz Coelho: ANECDOTARIO DEL URUGUAYO SANTIAGO MARCOS.
109. — Otto Miguel Cione: LAURACHA.
110. — Manuel Herrera y Obes - Bernardo Prudencio Berro: EL CAUDILLISMO Y LA REVOLUCIÓN AMERICANA – POLÉMICA.
111. — Bernardo Prudencio Berro: ESCRITOS SELECTOS.
112. — Lorenzo Barbagelata: ESTUDIOS HISTÓRICOS.
113. — Julio Herrera y Reissig: OBRAS POÉTICAS.
114. — Gregorio Pérez Gomar: CONFERENCIAS SOBRE EL DERECHO NATURAL COMO INTRODUCCIÓN AL CURSO DE DERECHO DE GENTES.
115. — Gregorio Pérez Gomar: CURSO ELEMENTAL DE DERECHO DE GENTES (Tomo I).
116. — Gregorio Pérez Gomar: CURSO ELEMENTAL DE DERECHO DE GENTES (Tomo II).
117. — Francisco Espínola: RAZA CIEGA Y OTROS CUENTOS.
118. — Juan Andrés Ramírez: DOS ENSAYOS CONSTITUCIONALES.
119. — Rafael Barrett: CARTAS ÍNTIMAS CON NOTAS DE SU VIUDA, FRANCISCA LÓPEZ MAÍZ DE BARRETT.
120. — Andrés Héctor Lerena Acevedo: PRADERAS SOLEADAS Y OTROS POEMAS.
121. — Florencio Sánchez: TEATRO (Tomo I).
122. — Florencio Sánchez: TEATRO (Tomo II).
123. — Juana de Ibarbourou: ANTOLOGÍA.
124. — Gustavo Gallinal: CRÍTICA Y ARTE - TIERRA ESPAÑOLA.
125. — Gustavo Gallinal: LETRAS URUGUAYAS.
126. — Horacio Quiroga: HISTORIA DE UN AMOR TURBIO.
127. — Pedro Leandro Ipuche: SELECCIÓN DE PROSAS (Tomo I).
128. — Pedro Leandro Ipuche: SELECCIÓN DE PROSAS (Tomo II).
129. — César Díaz: MEMORIAS.
130. — José M. Pérez Castellano: CRÓNICAS HISTÓRICAS.
131. — José M. Pérez Castellano: OBSERVACIONES SOBRE AGRICULTURA (Tomo I).
132. — José M. Pérez Castellano: OBSERVACIONES SOBRE AGRICULTURA (Tomo II).
133. — Roberto Sienra: PARÁFRASIS.
134. — Emilio Oribe: POÉTICA Y PLÁSTICA (Tomo I).
135. — Emilio Oribe: POÉTICA Y PLÁSTICA (Tomo II).
136. — José G. Antuña: UN PANORAMA DEL ESPÍRITU. EL "ARIEL" DE RODÓ (Tomo I).

137. — José G. Antuña: UN PANORAMA DEL ESPÍRITU. EL "ARIEL" DE RODÓ (Tomo II).
138. — Adolfo Montiel Ballesteros: SELECCIÓN DE CUENTOS.
139. — ANTOLOGÍA DE LOS POETAS MODERNISTAS MENORES.
140. — Francisco Bauzá: ESTUDIOS SOCIALES Y ECONÓMICOS (Tomo I).
141. — Francisco Bauzá: ESTUDIOS SOCIALES Y ECONÓMICOS (Tomo II).
142. — Francisco Soca: SELECCIÓN DE DISCURSOS (Tomo I).
143. — Francisco Soca: SELECCIÓN DE DISCURSOS (Tomo II).
144. — Francisco Soca: SELECCIÓN DE DISCURSOS (Tomo III).
145. — Francisco Bauzá, José Pedro Ramírez, Agustín de Vedia, José Espalter, Gustavo Gallinal, Juan Zorrilla de San Martín, Felipe Ferreiro: LA INDEPENDENCIA NACIONAL (Tomo I).
146. — Pablo Blanco Acevedo: LA INDEPENDENCIA NACIONAL (Tomo II).
147. — Carlos Ferrés: ÉPOCA COLONIAL. LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN MONTEVIDEO.
148. — Mariano B. Berro: LA AGRICULTURA COLONIAL.
149. — Pablo Blanco Acevedo: EL GOBIERNO COLONIAL EN EL URUGUAY Y LOS ORÍGENES DE LA NACIONALIDAD (Tomo I).
150. — Pablo Blanco Acevedo: EL GOBIERNO COLONIAL EN EL URUGUAY Y LOS ORÍGENES DE LA NACIONALIDAD (Tomo II).
151. — Luis Arcos Ferrand: LA CRUZADA DE LOS TREINTA Y TRES.
152. — Carlos María Ramírez: PÁGINAS DE HISTORIA.
153. — Valentín García Sáiz: EL NARRADOR GAUCHO, SELECCIÓN DE CUENTOS.
154. — Juan Zorrilla de San Martín: ENSAYOS. EL SERMÓN DE LA PAZ (Tomo I).
155. — Juan Zorrilla de San Martín: ENSAYOS. EL LIBRO DE RUTH (Tomo II).
156. — Juan Zorrilla de Sanmartín: ENSAYOS. HUERTO CERRADO (Tomo III).
157. — Francisco Acuña de Figueroa: DIARIO HISTÓRICO DEL SITIO DE MONTEVIDEO EN LOS AÑOS 1812-13-14 (Tomo I).
158. — Francisco Acuña de Figueroa: DIARIO HISTÓRICO DEL SITIO DE MONTEVIDEO EN LOS AÑOS 1812-13-14 (Tomó II).
159. — Luciano Lira: EL PARNASO ORIENTAL O GUIRNALDA POÉTICA DE LA REPÚBLICA URUGUAYA (Tomo I).
160. — Luciano Lira: EL PARNASO ORIENTAL O GUIRNALDA POÉTICA DE LA REPÚBLICA URUGUAYA (Tomo II).
161. — Luciano Lira: EL PARNASO ORIENTAL O GUIRNALDA POÉTICA DE LA REPÚBLICA URUGUAYA (Tomo III).
162. — Mario Falcão Espalter: ENTRE DOS SIGLOS.
163. — Juan Antonio Rebella: PURIFICACIÓN. SEDE DEL PROTECTORADO DE "LOS PUEBLOS LIBRES" (1815-1818).
164. — Juan Zorrilla de San Martín: LA LEYENDA PATRIA.
165. — Carlos Sabat Ercasty: ANTOLOGÍA (Tomo I).
166. — Carlos Sabat Ercasty: ANTOLOGÍA (Tomo II).
167. — Serafín J. García: TACURUSES.
168. — Serafín J. García: ANTOLOGÍA (Tomo I).
169. — Serafín J. García: ANTOLOGÍA (Tomo II).
170. — Bartolomé Hidalgo: OBRA COMPLETA.
171. — Juan E. Pivel Devoto: DE LA LEYENDA NEGRA AL CULTO ARTIGUISTA.
172. — Enrique Amorim: LA CARRETA.
173. — Milton Stelardo: CUENTOS SELECTOS.
174. — María de Montserrat: EL PAÍS SECRETO.
175. — Francisco Espínola: SOMBRAS SOBRE LA TIERRA.
176. — Arturo Ardao: ESPIRITUALISMO Y POSITIVISMO EN EL URUGUAY.
177. — Clara Silva: AVISO A LA POBLACIÓN.
178. — José Pedro Díaz: LOS FUEGOS DE SAN TELMO.
179. — Carlos Real de Azúa: EL IMPULSO Y SU FRENO.
180. — Gervasio Guillot Muñoz: ESCRITOS.
181. — Carlos Martínez Moreno: TIERRA EN LA BOCA.
182. — Mario Arregui: UN CUENTO CON UN POZO Y OTROS ESCRITOS.
183. — Juan Carlos Onetti: LA VIDA BREVE.
184. — Juan Cunha: TRES LIBROS DE POESÍA.
185. — Florencio Sánchez: PROSA URGENTE.
186. — Santiago Dossetti: LOS MOLLES.
187. — María Inés Silva Vila: FELICIDAD Y OTRAS TRISTEZAS.
188. — Amanda Berenguer: EL RÍO Y OTROS POEMAS.

189. — Andrés Lamas, Juan María Gutiérrez, José Rivera Indarte, Teodoro Vilardebó (compiladores): COLECCIÓN DE POETAS DEL RÍO DE LA PLATA.
190. — Julio Herrera y Reissig: PROSA FUNDAMENTAL, PROSA DESCONOCIDA, CORRESPONDENCIA (Tomo I).
191. — Julio Herrera y Reissig: PROSA FUNDAMENTAL, PROSA DESCONOCIDA, CORRESPONDENCIA (Tomo II).
192. — Rafael Barrett: CRÓNICAS DE LA NATURALEZA.
193. — Carlos Rodríguez Pintos: CAMPOSECRETO.
194. — Joaquín Torres García: POLÉMICAS.
195. — Eliseo Salvador Porta: RAÍZ AL SOL.
196. — Lauro Ayestarán: TEXTOS BREVES.
197. — José Pedro Rona: DIALECTOLOGÍA GENERAL E HISPANOAMERICANA.
198. — Esther de Cáceres: LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS, CANTO DESIERTO Y ANTOLOGÍA POÉTICA.
199. — EL ARREGLO DE LOS CAMPOS.
200. — Felisberto Hernández: NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS.
201. — Carlos María Gutiérrez: EN LA SIERRA MAESTRA Y OTROS REPORTAJES.
202. — Amílcar Vasconcellos: FEBRERO AMARGO.
203. — Juan José Morosoli: TIERRA Y TIEMPO.
204. — Alberto Methol Ferré: EL URUGUAY COMO PROBLEMA.
205. — José Enrique Rodó: ESCRITOS EUROPEOS.
206. — Carlos Sabat Ercasty: PANTHEOS.
207. — Eduardo Acevedo Díaz: PROTESTAS ARMADAS (RELATOS Y OTRAS PÁGINAS, 1870-1904).
208. — Idea Vilariño: DE LA POESÍA Y LOS POETAS.

Esta edición del volumen CCVIII de la Colección de Clásicos Uruguayos fue puesta en página e impresa para la Biblioteca Artigas del Ministerio de Educación y Cultura por Tradinco S.A. Se terminó de imprimir en Montevideo, a los 15 días del mes de noviembre de 2018. Depósito legal: 374.970/18.

ISBN: 978-9974-36-375-5